حسين خالفي



البلاغة وتحليل الخطاب

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

الفارابي

البلاغة وتحليل الخطاب

حسين خالفي

البلاغة وتحليل الخطاب

دار الفارابي منشورات الاختلاف

الكتاب: البلاغة وتحليل الخطاب
المؤلف: حسين خالفي
الغلاف: فارس غصوب

الناشر: * دار الفارابي - بيروت - لبنان
ت: 301461(01) - فاكس: 307775(01)
ص.ب: 3181/ 11 - الرمز البريدي: 2130 1107
e-mail: info@dar-alfarabi.com
www.dar-alfarabi.com

* منشورات الاختلاف
149 شارع حسيبة بن بو علي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/فاكس 21676179 213+
email: editions.elikhtilef@gmail.com

الطبعة الأولى 2011
ISBN: 978-9953-71-707-4

الإهداء

إلى الوالدين العزيزين، ثم إلى زوجتي وابني وائل، أهدي باكورة أعمالي..

مقدمة

يتمحور موضوع الكتاب حول إشكالية النسق السيميائي للخطاب الاستعاري، وهو خطاب يفترض فيه أنه منفتح على القراءة والتأويل، لأنه يمثّل خاصية أساسية في اللغة الطبيعية في جوانبها: التمثيلي، الدلالي، والتداولي.

وفهم الخطاب لا يتم إلا بالنظر إلى هذه الجوانب الثلاثة في تفاعلها فيما بينها، لتعلقها بأطراف التواصل الثلاثة: المخاطِب والبنية والمخاطَب. وهي أطراف يفترض أنها متفاعلة فيما بينها، تسعى إلى إتمام العملية التواصلية.

وافتراض انفتاح النسق، يعني انفتاح النص على عدة قراءات وتأويلات، قد يصعب الإلمام بها، أو الحد من انبعاثها. وهو افتراض نعتقد أنه مؤسس انطلاقاً من أن التأويل لا يتعلق بالقارئ فقط، وإنما يتعلق أولاً بالكاتب (المخاطب)، لا لشيء سوى لأنه يقوم أولاً بعملية تأويل لأشياء الواقع المشار إليه من خلال اللغة، وتتم العملية التأويلية خصوصاً عندما يتجاوز المخاطب رصد المعاني المألوفة، والمعطاة قبل عملية الكتابة إلى الدلالة التي تبنى

انطلاقاً من رصد علاقات مختلفة بين أشياء واقعية (مرجعية)، قد لا تبدو واضحة للإنسان العادي، فيبدو له الواقع واللغة التي تمثله عبارة عن رموز سريالية، تتجاوزه فيتجاوزها، لكنها مزية متأتية للكاتب الذي يطوع نظام اللغة ومعها أشياء الواقع، فيربط فيما بينها لينسج من خلالها قطعة صغيرة من هذا العالم تسمى نصاً، وهي قطعة لا يمكن في أي حال من الأحوال النظر إليها منفصلة عن عالمها. والنص تمثيل لتفاعل ذات الكاتب مع أشياء العالم، يبدو وفقاً لهذا المنظور منفتحاً على قراءات متعددة، نظراً لانفتاحه الممتد على مساحات وأشياء كثيرة، وفق نسق محكم.

وعليه فافتراض هذا الانفتاح في الواقع الذي يعد ـ وفق هذا ـ بنية نصية كبرى، هي أصل كل البنيات النصية، الفرق بينهما أن البنية الكبرى تومئ إلينا بدلالاتها الكامنة فيها، من خلال علامات سيميائية غير تمثيلية، أو الأحرى لا يمكننا التحكم في تمثيلها، في حين أن البنية الصغرى تعتمد نظاماً سيميائياً خاصاً، يبدو التحكم فيه ممكناً، نظراً لتميزه بمجموعة خصائص تجعله يتبوأ صدارة الأنظمة العلامية الأخرى، لأنه النظام الوحيد الذي يمكنه التعبير عن كل الأنظمة الأخرى، التي تلعب دور المرجع المشار إليه.

وبتعبير آخر: البنية النصية هي تناص لهذه الأنظمة

الواقعية المنفتحة، وبالتالي فالنص يفترض حين خروجه من يد الكاتب إلى يد القارئ، أن يكون منفتحاً هو أيضاً، بغية الوصول إلى مقاصد الكاتب، ثم تجاوزها إلى مقاصد البنية، ومقاصد القارئ، وفق سيرورة تأويلية قد تكون لا متناهية، تبعاً للسيرورة التدليلية للنص، وهو ما نلمسه خصوصاً في النصوص المركزية (المحورية) أو النصوص الخالدة، لمجتمع ما وثقافة ما، مثل القرآن الكريم الذي يُعد نصاً مركزياً خالداً في الثقافة العربية الإسلامية، وفي الثقافة الإنسانية بصفة عامة، باعتباره رسالة إلهية، ذات بعد حضاري إنساني، وباعتبار أن الحضارة العربية الإسلامية هي حضارة النص بحسب تعبير نصر حامد أبو زيد.

لهذه الأسباب، ارتأينا النظر وتحليل الخطاب الاستعاري المتعارض مع الخطاب التقريري التسجيلي، وإن كنا قد قلصنا المسافات بين الخطابين، بافتراض هيمنة الخاصية الاستعارية على كل الخطابات، انطلاقاً من فكرة أو ملاحظة مبدئية أن كل نظم أو تأليف هو استعارة لأنه إبداع، والإبداع خروج وتجاوز للمألوف، أو الأحرى هو تجاوز للمعنى إلى الدلالة.

غير أننا ملزمون بالاحتفاظ بثنائية التقرير (المعنى) والإيحاء (الدلالة)، نظراً لشيوعها من جهة، ولوجود علاقة

ما تبادلية ـ إن صح التعبير ـ قائمة بينهما، من منطلق أن التقرير هو في أغلب الظن استعارة ميتة، أماتها التداول، في حين أن الإيحاء هو استعارة حية، أحياها الاستعمال الذاتي للكاتب، وهي تموت بمجرد أن يتم تداولها، ويشيع استعمالها، وتنتشر بين الناس، فتقيد دلالتها في المعجم، وفق السياق الذي وردت فيه، ولعل هذا ما يعطينا فكرة عن نشأة اللغة، وهي فكرة سبق وأن طرحها ابن جني الذي قال: إن اللغة هي كلها عبارة عن مجاز. ورغم أن فكرته هذه بقيت محض افتراض لصعوبة تتبع التطور اللغوي إلا أنها تبقى مهمة بالنسبة إلى بحثنا هذا.

وتصبح الدلالات بدورها مادة (معاني) تشتق منها الدلالات في أشكال أخرى متعددة، وهذا انطلاقاً من ثنائية هيلمسلافية ثانية، هي المعنى كمادة تشتق منها الدلالات كأشكال للمعنى، فحري بأي قارئ أن ينتقل إلى الدلالة، انطلاقاً من معرفته المسبقة بالمعنى.

إن مفهوم الخطاب الاستعاري، يتجاوز استعارة، اللفظ إلى استعارة النص، رغم أهمية اللفظ (أو الكلمة) التي تعد النواة الأولى لأي خطاب، بيد أن الكلمات لا تكتسب استعاريتها إلا إذا وضعت ونظر إليها في إطار النظم ككل، من منطلق أنها تحيل على موضوع خارجي، لا يمكن النظر

إليه إلا في إطار الموضوعات الخارجية الأخرى، التي تتعالق معه وفق طرق مختلفة، فتمنحه تكاملاً داخل نسقه العام، أي في علاقته مع باقي الموضوعات، والإقرار بهذه العلاقة بين النص الاستعاري ومرجعه الذي ينطلق منه ليحيل عليه، يتأتى من افتراض أن الاستعارة تتجاوز كونها رصداً للتشابهات بين موضوعين لعلامتين سيميائيتين من طبيعة غير لغوية، إلى رصد التطابقات بين الموضوعين، وبين اللغة الاستعارية وما تحيل عليه.

ومصطلح الخطاب الاستعاري (Discours métaphorique) أطلقه ر. جاكبسون (R. Jakobson) في حديثه عن الشعرية في الأدب، حيث ميّز بين الشعر على أنه خطاب استعاري، يتوسل بالاستعارة، وبين النثر الذي يعد خطاباً كنائياً (Discours métonymique)، وهذا التمييز وإن كان مختلفاً، فإنه لا يخرج عن التقاليد البلاغية الأوروبية ذات البعد الأرسطي، في دراستها لنظرية الاستعارات التي عرفت امتدادات كثيرة ضمن البلاغة الغربية، التي تضع الاستعارة على رأس جميع الصور البلاغية ، وهو تقليد سار عليه جميع البلاغيين الأوروبيين، انطلاقاً من أرسطو وإرثه البلاغي الذي ضمنه كتابيه: كتاب «فن الشعر» أو «بويطيقا» وكتاب «فن الخطاب» أو «ريطوريقا» بصفة خاصة.

لكن بالموازاة مع هذا، قد لا نجد هذه النظرةَ إلى الاستعارة نفسها في البلاغة العربية، رغم استفادتها من البلاغة الأرسطية، واغترافها منها، وخصوصاً ما وجدناه عند الفلاسفة العرب من شروح للنظرية الأرسطية، فقد بقيت الاستعارة ملحقة بالمجاز أو بالخطاب المجازي وجزءاً منه، وهذا راجع ربما إلى تأخر ظهور مصطلح الاستعارة في البلاغة العربية، ما أدى إلى جعلها جزءاً من المجاز اللغوي، الذي بقيت النظرة إليه مرتابة، نظراً لأنه يفتح باب التأويل في قراءة النصوص على مصراعيه، إلى جانب إدخاله باب اللغة التخييلية التي تبدو متعارضة مع الحقيقة، ما أدى إلى رفضه من قِبل دعاة الدلالة الحقيقية للنصوص، خصوصاً النص القرآني تنزيهاً لله جلّ جلاله من الخيال والكذب.

والحقيقة أن الخيال لا يتعارض في أي وجه من الوجوه مع الحقيقة، بل هو في الغالب يروم حقيقة ما، لها وجود في الواقع يطابقها. انطلاقاً من هذا ارتأينا استبدال مصطلح «الخطاب المجازي» بمصطلح «الخطاب الاستعاري» الذي يبدو مؤسساً، لأن آلياته تبدو موجودة في صور بلاغية كثيرة، ما يرشحها لأن تتبوأ رأس الصور أو «الاستعارات» الأخرى.

تسمح لنا هذه الفكرة بالنظر إلى الخطاب كله، كوحدة متراصة الأجزاء، على أساس أنه استعارة كبرى، تتكون من

مجموعة استعارات جزئية متعالقة فيما بينها داخل النظم، مستمدين آلياتنا التحليلية من مناهج تحليل الخطاب، ومن السيميائيات الحديثة، سواء تلك المتعلقة بالسيميائيات اللسانية، ذات الأصول «السوسيرية» ـ التي كانت محل نقد ومنطلقاً لنا في الآن نفسه ـ أو السيميائيات التداولية «البورسية» نسبة إلى بورس (C.S.Peirce) وبعض من امتداداتها.

إن إشكالية الاستعارة، رغم أنها إشكالية متناولة منذ فترة طويلة من الزمن، إلا أنها تبقى إشكالية قائمة تحتاج إلى نظر، خصوصاً في الدراسات البلاغية العربية، وقد لمسنا هذا في آخر الإصدارات المتناولة للمسألة، مثال هذا ما لمسناه في كتاب «عنف اللغة» لجان جاك لوسركل، الذي ترجمه محمد بدوي سنة 2005. فالكتاب على حداثته، يتناول إشكالية الاستعارة في حديثه عن نظرية المتبقي، والمقصود بمفهوم المتبقي هو تلك الجوانب التي عجزت عنها النظريات الألسنية ونظريات تحليل الخطاب، فعدت هذه الجوانب ضمن ما أسماه لوسركل بالمتبقي، وقد عدّ الاستعارة هي نفسها ذلك المتبقي، الذي ينتظر الكشف عن أسراره وخباياه، التي هي في الأصل خبايا وأسرار اللغة والخطاب، وهذا ما

قد يمنح إشكاليتنا ومجموع افتراضاتنا المتعلقة بالموضوع سنداً قوياً.

وفيما يأتي عرض لأهم محاور بحثنا الموسوم بـ «النسق السيميائي للخطاب الاستعاري» المتناول في ثلاثة فصول، اعتمدنا فيه العرض النظري التحليلي في الفصلين الأول والثاني، يليهما فصل تطبيقي، فيه تظهير (تطبيق) للمسائل النظرية التي تناولتها في بداية البحث.

يتناول الفصل الأول الموسوم بـ «الخطاب الاستعاري بين البلاغة والسيمياء» قضية الاستعارة كمبحث بلاغي، متعلق باللغة كنظام سيميائي، حيث الاستعارة محور دراسة وتماس للسيميائيات ومناهج تحليل الخطاب على اختلافها.

ويتوزع الفصل على مباحث، يتناول المبحث الأول قضية الاستعارة في البلاغة الغربية والعربية على السواء، قديماً وحديثاً، وتجدر الإشارة هنا إلى أننا لم نقتف تطور الاستعارة من جانب تاريخي، وإنما قصدنا تناول بعض المسائل التي تصب في إثبات افتراضنا الأساسي ومجموع الافتراضات المرتبطة به، ومن بين أهم هذه الافتراضات تأكيد ارتباط الاستعارة بالكتابة وبالنص، انطلاقاً من بعض الإشارات إلى المسألة في البلاغة الغربية، سواء التقليدية أو الحديثة، وقد يبدو الافتراض مبالغاً فيه، لأنه يعمم الاستعارة على

النصوص الأدبية، ومع أننا قد نجد نصوصاً لا تقوم على الاستعارة أو على أي من الصور البيانية، ومع هذا فإنها تبقى نصوصاً أدبية، مما يجعل افتراض تعميم الاستعارة على الكلام بصفة عامة، تعميماً مخلاً غير مؤسس على قواعد صلبة، وتفادياً لهذه انتقلنا إلى البحث في السيميائيات وتحديداً في السيميائيات التأويلية التي أصّل لها ش.س. بورس (C.S.Peirce) في أبحاثه حول العلامة، ولمسناها في سيميائيات الدلالة عند أ. إيكو (Umberto Eco)، ور. بارث (R. Barth)، ولما كان همنا من وراء مبحث الاستعارة هو النص الأدبي وليس اللفظ الاستعاري، فقد تطرقنا إلى الحديث عن السيميائيات السردية عند ا.ج. غريماس (A.J. Greimas) خصوصاً دراسته التطبيقية حول قصة «الصديقان» لموباسان.

كما تطرقنا كذلك إلى منهج كريستيفا (J. Kristiva) في السيميائيات التحليلية ومحاولاتها التقعيدية في علم النص.

وهي كلها مناهج ممتدة من المنهج البنيوي السوسيري، لذلك فهي تعتمد التحليل المحايِث للبنية النصية، وتفضي إلى قراءات نسقية محايثة، مبنية على برمجة أولية للنصوص، وإن كان الاختلاف بيِّناً في مقاربتَي ا.ج. غريماس الذي يبدو أكثر تمسكاً بالتحليل المحايث، فإن منهج كريستيفا يبدو أكثر

شمولاً واتساعاً وملامسة للمناهج التقليدية في تحليل الخطاب، وقد استفدنا كثيراً من مفهومها للتناص الذي يعد امتداداً لمفهوم الحوارية عند باختين (Bakhtine)، وإن كنا قد وظّفناهُ بطريقة مغايرة. وإلى جانب هذه المباحث النظرية التقعيدية، تناولنا في هذا الفصل عدة مباحث تتعلق أساساً بمفهوم النسق، والقراءة النسقية وعلاقتها بالتناول المحايث، والتأويل الذي يفرضه التناول الاستعاري، المتجاوز للمحايثة إلى التأويل، باعتباره يتجاوز المعنى إلى الدلالة، بيد أننا لن نستغني ـ في أي حال من الأحوال ـ عن التحليل النسقي المحايث، الذي قد يحدّ من انفلات المعاني والدلالات، ويضع حدوداً للقراءات التأويلية.

تظهر الاستعارات في أي نص لصيقة بالخطابات الوصفية، حيث يندمج الوصف مع السرد، بما يضمن حركية النص ونموّه، سواء من حيث الحبكة أو الانفصالات الشخصية والزمكانية، لهذا أفردنا مبحثاً خاصاً بثنائية السرد والوصف في الدراسات السيميائية، وقد لاحظنا أن السيميائيات السردية، ممثلة في مدرسة باريس، أولت اهتماماً خاصّاً بالسرد دون الوصف، فمن خلال تتبع نموذج غريماس التحليلي نجده مهتماً بالسرد، وهذا راجع ربما إلى طبيعة النص الذي حلّله: قصة قصيرة تتلاءم معها الدراسة السردية

بحكم أنها تنبني على مجموعة أفعال، في مقابل النصوص الشعرية التي تتلاءم فيها الدراسة الوصفية، بحكم أنها تقوم على مجموعة أوصاف، والمسافة بين السرد والوصف ليست متباعدة، بحكم أنهما متلازمان في النصوص، كما لم تعد هناك حدود بين الأجناس الأدبية، خصوصاً ما يتعلق بالجانب اللغوي، الذي يعد مشتركاً بين جميع الأشكال الأدبية، وهو ما سنثبته في دراستنا التطبيقية في الفصل الأخير من البحث.

يتناول الفصل الثاني من البحث وظيفة الخطاب الاستعاري، وهو يقوم على ثلاثة مباحث أساسية؛ المبحث الأول يتناول وظيفة الاستعارة، من حيث هي خطاب أيقوني، يعتمد أيقونية اللغة لينقل ما في الأذهان، قصد التواصل بطريقة تصويرية ترسم مشاهد واقعية، بشكل لا يختلف كثيراً عن أي خطاب بصري، الفرق بينهما أن الأول يخاطب الأذهان مباشرة، في حين أن الثاني يخاطبها بوساطة الأعين، وقد اعتمدنا في هذا على تنظيرات ش.س. بورس، التي لاحظنا أنها استثمرت فقط في دراسة الخطابات البصرية، دون أن تستثمر في الخطابات الأدبية، وقد مثلنا لهذا التوجه بدراسة محمد الماكري التي ضمنها كتابه «الشكل والخطاب»، حيث مزج بين لغة الشعر كخطاب بصري، يعتمد الخط العربي في أشكال متعددة، مكنته من تأويل المتن وقراءته

وفقاً لشكل هذه الخطوط، وهي دراسة تمزج بين تنظيرات بورس وجاك دريدا.

ونظراً لأننا ندرس الاستعارة النصية المركبة، فقد اتجهنا في المبحث التالي إلى التطرق إلى بعض مبادئ الدراسة، التي رصدناها في تنظيرات الدكتور طه عبد الرحمن، حول الموضوع وهي ثلاثة موضوعات: الأول هو ترجيح المعنى على اللفظ، والثاني هو ترجيح النظم، والثالث هو ترجيح المطابقة على المشابهة.

وقد لاحظنا أنه قد اختلف مع أرسطو في مسائل عديدة وخصوصاً في هذه المسائل الثلاث المذكورة، متجاوزاً بعض الأفكار الأرسطية التي عدت من المسلمات لشيوعها.

أما المبحث التالي فقد كان في قضية التصوير والتخييل عند العرب، مستنداً هذا إلى الدراسة التي قدمها الناقد جابر عصفور للمسألة في كتابه «التصوير الفني عند العرب» على سبيل المقارنة بين التصوير ومفهوم الأيقون باعتبارهما متقاربين.

كما تناولنا فيه قضية المجاز والتأويل عند المعتزلة وعند أبي حامد الغزالي من خلال كتاب «النص والتأويل» لنصر حامد أبو زيد، وكذا نظرة المفسرين من ذوي الاتجاه النقلي إلى مسألة المجاز والتأويل في النص القرآني، ورفضهم

للاتجاهين الاعتزالي والصوفي في التأويل، لشيوع المقابلة بين المجاز والحقيقة، وباعتبار أن المجاز يدخل في مجال الكذب والتناقض مع الحقيقة، وهذا بعيد عن صفات الله تعالى. وعليه فقد حاولنا إثبات تعلق المجاز بالحقيقة، وعدم مناقضته لها في أي حال، كما ارتأيت استبدال مصطلح «المجاز» بمصطلح «الخطاب الاستعاري» انطلاقاً من اعتقادي بأن المجاز هو الذي يقع تحت الاستعارة وليس العكس، كما هو شائع إلى جانب مقابلته بالحقيقة وبالتالي استبدلته بالخطاب الاستعاري.

أما المبحث الأخير فهو تطبيقي، طبقت عليه المبادئ النظرية التي سبق تناولها كما أردت من خلاله الولوج إلى الفصل التطبيقي الأخير، إلى جانب إثبات مسألة دخول الكناية إطار الخطاب الاستعاري وكذا تبيين مسألة فصل رومان جاكبسون بين الخطاب الاستعاري والخطاب الكنائي، فقد حللت بيتاً للخنساء هو عبارة عن صورة مركبة تجمع عدّة كنايات، وهذا بالاعتماد على منهج بورس، بتناول ممثل العلامة وموضوعها ومؤولها، إثباتاً لأيقونية الخطاب وتعلقه بالواقع والحقيقة، وقد مكنتني آليات التأويل من إثبات تعلق هذه الصورة الشعرية بالأيقونة من جهة التمثيل، وبالمؤشر من جهة الموضوع، وبالرمز من جهة المؤول.

أما الفصل الأخير من البحث فهو تطبيقي في مجمله وقد طبّق على قصة قصيرة للسعيد بوطاجين، عنوانها «وللضفادع حكمة»، من مجموعته القصصية «اللعنة عليكم جميعاً»، وقد تعمدت الاشتغال على هذه القصة لاعتبارات عديدة، منها إثبات استعارية الخطابات النثرية والشعرية معاً، فالاستعارة ليست حكراً على الشعر بل هي موجودة في جميع ملفوظاتنا.

كما أردت الاستمرار والاستفادة من تنظيرات غريماس من خلال الاشتغال على نموذج قصصي.

وقد قسّمت الفصل إلى مباحث تناولت في المبحث الأول دراسة سيمياء العنوان الاستعاري، وهذا على أساس افتراض أن العنوان يشكل استعارة نصية تتناسل منه مجموع استعارات النص.

أما المبحث التالي فقد تناولت فيه الشخصيات الاستعارية مستفيداً في تطبيقاتي من منهج ف. هامون (P. Hamon) حول الشخصيات الروائيّة، والنظر إلى مقاصد المؤلف ومقاصد البنية النصيّة، ومقاصد القارئ، والنظر في العلاقة بين هذه المقاصد وأيهم يفرض سلطته، والاشتغال على المقاصد ضرورة يفرضها تأويل النص ـ الاستعارة. وقد ركزت في التطبيق على عناصر المكوّن الخطابي (الشخصية، وعلاقتها

بالزمن والمكان) باعتبارها عناصر وصفية تبرز استعارية النصوص، ومكمن إبداعها واختلافها.

وأنهينا البحث بجملة النتائج التي توصلنا إليها، وهي نتائج غير نهائية بل هي مفضية إلى تساؤلات أخرى، تفرضها طبيعة الإشكالية وجملة الافتراضات التي طرحناها حول هذا الموضوع، خصوصاً وأننا قد أثرنا مسائل متجاوزة أحياناً لصعوبة دراستها، وشككنا في مسائل عدت من المسلمات.

الفصل الأول

الخطاب الاستعاري بين البلاغة والسيمياء

1 ـ البلاغة وتحليل الخطاب

تستمد مناهج تحليل الخطاب مبادئها الأولية من اللسانيات الوصفية التي أرسى دعائمها الأولى عالم اللسانيات دي سوسور (F. De Saussure)، التي تفرعت بعد ذلك إلى عدة فروع، منها اللسانيات التلفظية، التي كانت منطلقاً مهمّاً لبحوث التداولية من جهة، ومن جهة أخرى للسيميائيات السردية[1]، وبحوث علم الدلالة، وهي جميعاً أبحاث تروم

(1) تختلف التداولية مع السيميائيات السردية في كون الأولى تشتغل بظروف الخطاب أو ما يسميه بينفنست بالجهاز الصوري للتلفظ [أن*، هنا، الآن]، كما تشتغل فيه الثانية من خلال التحليل على مستوى المكون الخطابي [الفضاء، الزمان والشخصيات]، وهذا ما يثير مسألة الحدود والعلاقة بين المنهجين التداولي والسيميائي.

الإمساك بالمعنى والدلالة التي تبدو متملصة غير قابلة للقياس، بتأثير من فلسفة اللغة التي طرحت مسألة المعنى ومن بعده التأويل، خصوصاً بعدما أصبح التحليل يتم على مدونة أكبر، يصعب الإلمام بتلافيفها، هي الخطاب الأدبي بصفة عامة بمختلف أجناسه.

يرمي تحليل الخطاب إلى إعطاء النص قراءة مضبوطة يتفق عليها عدد كبير من القراء، وهذا بالإمساك مبدئياً بمقاصد الكاتب الإبلاغية أولاً، ثم بالمقاصد الأخرى التي تخرج من يد الكاتب إلى يد القارئ، الذي يقوم بعملية التفكيك والتركيب، أو بتعبير سيميائي، يقوم القارئ بعملية الهدبنة (Dè-construction)[2]: للكشف عن بنية النص بإنتاج بنية أخرى قابلة للاختراق والتجاوز في أية لحظة، وهذا من خلال البناء على القراءة الأولى للوصول إلى قراءة ثانية، ثم ثالثة ثم قراءات لامتناهية، وفق سيرورة قراءات علامية متولدة بعضها من بعض، وتتأسس حيث تنتهي القراءة السابقة.

وهذا حال المعارف الإنسانية كلها، فهي تتأسس وفق حلقات تطورية تتسع كلما أوغلنا في المستقبل، دون أن نلمح

(2) مصطلح منحوت من الهدم والبناء. وقد صاغه السعيد بوطاجين كمقابل للمصطلح (Dè-construction) وأورده في دراسته الموسومة بـ«الاشتغال العاملي»، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، أكتوبر 2000، ص 166.

نهاية ما لهذه المعارف التي تبقى نسقاً مفتوحاً على نفسه، وعلى أنساق أخرى.

ولعل السبب الأساسي الذي دفعنا إلى البحث في الخطاب الاستعاري هو أنه يستوفي هذه الخصائص، وأهم خاصية تميّز الخطاب الاستعاري هي أنه يتجاوز المعنى إلى معنى المعنى.

الغاية إذن من تحليل الخطاب هي الوقوف على دلالات النص الأكثر عمقاً، وإعطاء النص القراءة الدلالية الأدق، غير أننا متأكدون مبدئياً من أن تلك القراءة لن تكون نهائية، لأنها قراءة تجرنا إلى قراءات أخرى تتحكم فيها ظروف الخطاب الأولى، كما تتحكم فيها ظروف القراءة، وعليه فسيغدو تحليل الخطاب آلية تتجاوز مقاصد المؤلف، لتقتحم النص في عمقه لتكشف دلالته التي ربما أسقطها المؤلف، ولم تخطر بباله، فهو لم يقلها، ولكن النص قالها، لهذا فقط سوف نشاطر ر.بارث (Roland Barth) رأيه حينما يعلن موت المؤلف، لكنه بالمقابل يعلن ميلاد النص والقارئ: «ينبغي أن تكون ولادة القارئ على حساب موت الكاتب»[3] وقد طرح آلان برون (Alain Brun) سؤالاً حول موضوع موت المؤلف،

(3) فانسون جوف، رولان بارث والأدب، تر: محمد سويرتي، ط1، أفريقيا الشرق، 1994، ص 79.

يتساءل فيه عن المستفيد من قطع الصلة بين النص والمؤلف؟ ليجيب قائلاً: «بأن قطع الصلة بينهما يحقق أدبية النص، المستمدة من انفتاحه على تأويلات عدة تتحكم في مستقبل النص وحياته المتوقفة على قدرته على تقبل إعادة التأويل...»[4].

وبالتالي فسيمنح بارث دوراً مهماً للقارئ الذي يصبح هو كاتب النص، لأنه يعيد تركيب وتأويل المعاني الواردة فيه وهذا ما يكسب النص تعدده، فيتجاوز مقاصد المؤلف، الذي يوقع شهادة وفاته لحظة ميلاد النص، ليفسح في المجال للقارئ ليمارس لعبة الهدبنة.

والتوجه إلى القارئ هو ميزة النقد ما بعد البنيوي، الذي يتجه إلى القارئ بدل البنية، وبدل المؤلف أو المرجع، مثلما نجد في المناهج النقدية الأخرى، التي تنظر إلى العملية النقدية من زوايا مختلفة، ولتوضيح وتقريب الفكرة نستعين برسم توضيحي، صاغه سلدن انطلاقاً من ترسيمة الوظائف عند جاكبسون:

وظيفة مرجعية

وظيفة انفعالية ———— وظيفة شعرية ———— وظيفة إيحائية

وظيفة لغوية شارحة

---

(4) م.ن.، ص 86.

ولتمثيل النظريات الأدبية عبر التاريخ يصفها سلدن على النحو الآتي:

الماركسية

الرومانسية ———— الشكلانية —— المتجهة إلى القارئ[5]

البنيوية

الملاحظ أن الاتجاه إلى القارئ هو المرحلة الأخيرة في تاريخ النقد، ولهذا فستمنحنا ترسيمة الوظائف التي قدمها ر. جاكبسون تصوراً كلياً للنص ينظر إلى جميع عناصره المتفاعلة.

ويمكننا تعزيز الترسيمتين بثالثة توضيحية:

المجتمع (النقد الاجتماعي)

الكاتب (النقد النفسي) —— النص (بنية سردية) —— التلقي

النص (بنية لغوية)

1.1 ـ الاستعارة في البحث البلاغي

البحث في الخطاب الاستعاري هو جزء من البحث في الخطاب البلاغي، إن لم يكن بحثاً في كل الخطاب البلاغي، نظراً للمكانة التي تحتلها الاستعارة بين باقي الصور البلاغية الأخرى (Les tropes): «عودة البلاغة كأولوية لكل

(5) انظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، الطبعة الأولى 2001، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 20.

مهتم يظهر شغفاً حقيقياً باللغة، والاستعارة ملكة الصورة بإمكانها أن تصبح ذائعة الصيت في الندوات والصالونات الأدبية»[6].

«إن تنصيب الاستعارة على رأس الصور البلاغية ليس اعتباطياً، ولكن له ما يبرره تاريخياً وعلمياً، فتاريخياً نلاحظ أن أرسطو في البلاغة الغربية، يعطي الأهمية نفسها للاستعارة، فهو القائل: «إن أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة (. . .) إن صياغة استعارات جديدة يعني القدرة على رؤية التشابهات»[7].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مفهوم الاستعارة عند أرسطو مفهوم عام، ويشتمل على صور بلاغية عديدة، لأنه يربطها بمفهوم التخييل أو/و المحاكاة: «التي هي طبيعية فطرية في الإنسان، ولها يرجع الفضل في إخراج الخطاب من عالم المألوف إلى عالم غير المألوف. وهذا التخييل جوهري في الأقاويل الشعرية، ومهم في الأقاويل الخطابية»[8].

هذا الرأي يخدم البحث في جزء منه، ولا يخدمه في

---

(6) Voire Brigitte nerlich, *la métaphore*, art publiè in site web: www.Métaphore.Com.

(7) ريتشارد، فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان: 13ـ14، ربيع 1991، ص 37.

(8) عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 17، مارس 1999، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص 207.

جزء آخر. فأما الجزء الذي يخدمنا فهو في إقراره بالعلاقة بين الاستعارة والتخييل، وجعلها على رأس الصور البيانية الأخرى، لأن الغاية من الحديث عن الخطاب الاستعاري لا تعني النظر في الاستعارة كصورة بيانية مفردة، بعيداً عن سياقها وموقعها داخل نص منظومة، ترتبط فيه بما قبلها وما بعدها في الكلام، سواء كان الخطاب تقريرياً تحقيقياً، أو إيحائياً تخييلياً، فالغرض إذن ليس الاستعارة في ذاتها، لأن مبحث الاستعارة قديم سواء في علوم البلاغة، أو في الأسلوبية والتفكيكية والتداولية والتأويلية.. وغيرها من المناهج التحليلية، التي تعد في جملتها انبعاثاً للبلاغة الجديدة، التي تنظر في النص والخطاب، قصد تحليلهما ومحاولة الإجابة عن إشكالية المعنى أو الدلالة، التي عدت مأزق الدراسات اللغوية ودراسات علم الدلالة والسيميائية، لأن المعنى غير قابل للقياس أو التحديد.

أما الجزء الذي لا يخدم البحث ـ من كلام أرسطو ـ فهو ربطه التخييل بالأقاويل الشعرية حيث يعد ـ جوهرياً، ويكون مكثفاً لأنه يبني جمالية الشعر، ويظهر بدرجة أقل في الخطابة حيث يؤدي دوراً في الإقناع.

الملاحظ أن أرسطو قد حصر الاستعارة في جنسين أدبيين هما الشعر والخطابة، لذلك وجدناه يتحدث عنها في كتابيه «فن الشعر» (بويطيقا) و«فن الخطابة» (ريطوريقا) دون أن يوليها اهتماماً في مؤلفاته الأخرى.

الرأي الذي يقصر الاستعارة على جنسين أدبيين رفضته وفندته أغلب النظريات الحديثة التي درست الاستعارة: «ويلاحظ أن البلاغيين الجدد قد أولوا عناية فائقة للاستعارة باعتبارها الشكل البلاغي الأم الذي تتفرع عنه وتُقاس عليه بقية الأشكال، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوي في التحليل البلاغي في الخطاب اسم البلاغة المقتصرة لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة المجاز»[9]. والاستعارة لن تقتصر على جنس أدبي دون آخر، بل هي ـ أكثر من هذا ـ حاضرة في كل الخطابات: «بل وفي الحياة اليومية التي تغلفها الاستعارة، مما يجعلنا لا نقصرها على الخطاب الأدبي دون غيره. إنما نجعلها تمتد إلى الخطاب الرمزي (السيميائي) عموماً، حيث الفكر استعارة، والحلم استعارة، واللعب استعارة... إلخ الإنسان موجود في الاستعارة وبالاستعارة يوجد الإنسان»[10]، وهذا ما ذهب إليه دومار سيس الذي يرى «بأن الشيء المشترك بين جميع اللغات هو التصوير الذي يعد سمة طبيعية وعادية جداً في لغة الناس، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الكلام أو وضع خطاب خال من الصور (...) والاستعارة هي آلية لغوية جد

---

(9) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الطبعة الأولى 1996، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ص 203.

(10) عمر أوكان، أرسطو والاستعارة: م.س، ص 107.

طبيعية، نستعملها دونما وعي منا، بطريقة آلية مع جهد بسيط، وهي تسمح لنا بفهم أنفسنا وفهم العالم الذي نعيش فيه، وهذا بسيط جداً مقارنة بقوالب التفكير الأخرى[11].

2.1 ـ الاستعارة/ الكتابة

إلى جانب هذا، نجد جيرار جينيت في مقال مترجم، عنوانه «البلاغة المقيدة»، يبتدئ بحوار مقتبس من مقابلات جورج شاربونييه مع جورج لويس بورجيت، يجعل من الاستعارة مقابلات للكتابة، هذا نصه:

«ج.ش.: قبل ثلاث أو أربع سنوات، كانت المجلات، المقالات والمحاولات مليئة بكلمة الاستعارة، وقد تغيّرت الموضة، فالكتابة تعوض الاستعارة.

ج.ل.ب.: لا أظن أن الأمر يربح كثيراً من هذا الاختلاف.

ج.ش.: بالطبع»[12].

ما يهم في هذا المقتبس هو احتفاء ج. شاربونييه بالاستعارة التي يقول إنها استبدلت بمصطلح كتابة، بمعنى أن الكتابة مفهوم بديل لمفهوم الاستعارة. وبالتالي فهذا يدل على

---

(11) Voire Brigitte Nerlich, *La Métaphore*, *www.metaphore.com.*

(12) جيرار جينيت، البلاغة المقيدة، تر: الصديق بوعلام، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السابع، مركز الإنماء القومي، صيف 1989، ص 53.

الطابع الشمولي لمفهوم الاستعارة الذي عوض بمفهوم الكتابة، وهو مفهوم واسع جداً، يخترق الفكر والوجدان ليعبّر عنهما.

إن طرح مفهوم الكتابة كبديل للاستعارة يشبه إلى حد بعيد فكرة النظم في التراث البلاغي العربي، حيث كان يعني التأليف والكتابة، وقد عني به علماء البلاغة العرب وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني، الذي وضع أسس نظرية النظم التي عرفت اكتمالها على يديه، يقول في هذا الصدد إن: «الإعجاز في الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز لا يرجع إليها كأفراد وإنما يرجع إلى النظم لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينهما حكم من أحكام النحو»[13] وفكرة النظم هذه ترتبط دوماً بعلم البلاغة، وبالتخييل خصوصاً: «فغاية علم البلاغة هي الوقوف على لطائف معاني التنزيل، ومعرفة وجه الإعجاز والنظم»[14].

وبالطبع فإن فكرة الإعجاز والنظم ترتبط أساساً بالقرآن الكريم، وتتعلق بخطاب إلهي معجز في نظمه، نحاول

---

(13) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، السلسلة الأدبية للأنيس، موفم للطبع والنشر، الجزائر، 1991، ص 355.

(14) الأخضر جمعي، قراءات في التنظير الأدبي والتفكير الأسلوبي عند العرب، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002، ص 5.

استثمار هذه الآليات اللغوية ومقاربتها ببعض النصوص الأدبية التي تتوخى النظام اللغوي، والاستعمال الكلامي نفسه في إنتاج نصوصها.

3.1 ـ سيمياء الاستعارة

يرجع السبب في تسليطنا الضوء على هذه الكوة المظلمة في النصوص الأدبية، شعراً ونثراً، إلى دحض أو إثبات فكرة انتهاء أو انغلاق النصوص لحظة ميلادها، وخضوعها لبرمجة أولية مبنية على أساس تناظر ثنائي، ينتهي في عمقه ليثبت ثنائية كونية هي ثنائية الحياة والموت.

تعد ثنائية الحياة والموت، المستوى الأكثر عمقاً في تحليل الخطاب عند غريماس، حتى إن كل خطاباتنا بكل تمفصلاتها الجزئية تؤول إلى هذه الكلية الكونية التي تبتدئ بالحياة وتنتهي بالموت. غير أن هذا الطرح يبدو غير بريء، لأنه يعبّر عن فكرة إيديولوجية ما، لا تؤمن بما بعد الموت، ربما هي وليدة إرهاصات الفكر الماركسي الذي ساد حقبة من الزمن، وهذا ما لا يمكننا دحضه أو إثباته في هذا المقام، ولا أود ذلك.

فالمهم هنا هو تجليات هذه الإيديولوجية في نموذج غريماس التحليلي، لأبحث فيه عن منفذ ما يجعل من نموذجه نموذجاً منفتحاً، لا منغلقاً منتهياً، أي إني قصدت من وراء هذا تحريك الآلة التأويلية للنصوص، بإخضاع النموذج

لإيديولجيتنا الخاصة، قصد خلق تحليل يصطبغ بإيديولوجيم[15] خاص بنا نحن.

فعقيدتنا الإسلامية تنبني هي الأخرى على ثنائيات تضادية كالحلال والحرام، الوعد والوعيد، الثواب والعقاب، الجنة والنار، الموت والحياة... لكن هناك الماقبل والمابعد، أي ما قبل الحياة وما بعد الموت، ما يجعل النص القرآني منفتحاً على ما لا نهاية، لأنه يخوض في غيبيات ما بعد الموت. يمكن تلخيص أحكام القرآن الكريم في فكرة مفادها أن من آمن وعمل صالحاً في الدنيا (الحياة) فجزاؤه (الجنة بعد الموت)، ومن أشرك وعمل منكراً فعقابه النار؛ لكن الله تعالى فصل القرآن الكريم تفصيلاً محكماً، أعجز من خلاله جهابذة الكلام من العرب عن أن يأتوا بمثله أو بأحسن منه، كما أعجز جمهور المفسرين عن الإمساك بمعاني آياته، رغم أنه جاء غاية في البيان.

ونتساءل في هذا المقام هل يمكننا النظر إلى نصوصنا الأدبية وفق هذه النظرة؟ وعندما أقول نصوصنا، أعني بها نصوص الحضارة العربية الإسلامية، فهي في نظرنا نصوص متناسلة من النص القرآني، باعتبار أن الحضارة العربية الإسلامية هي حضارة النص، بحسب تعبير نصر حامد أبو

---

(15) ينظر هامش كتاب: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبوقال للنشر، الدر البيضاء، ص 21.

زيد. وبالتالي فالنصوص المنتجة هي نصوص واقعة تحت طائلة النص القرآني، تتأثر به وتغترف منه بطريقة تناصية، والتناص قد يكون مباشراً، وهذا بالاغتراف مباشرة من آياته، وقد يكون غير مباشر، أي نتيجة استعمال لغة القرآن الكريم أي اللغة العربية.

فالنظر إلى النصوص كفاصل بين الولادة والموت، أي وفق الثنايات التناظرية، المتحكمة في كل البنى، وتعد مستواها العميق ـ حسب غريماس ـ لن تلزم نصوص الحضارة الإسلامية، للاعتبارات التي ذكرناها، وكذلك البون الشاسع بين الحضارة الغربية المادية، والحضارة الإسلامية الروحية.

الغاية من طرح الفكرة السابقة هي الوصول إلى إشكالية تفسير النص القرآني والنصوص الأخرى. فالملاحظ أن النص القرآني تعددت تفاسيره ابتداء من العصور الأولى لنزوله كتفسير ابن عباس الذي عاصر نزول النص، وانتهاء إلى تفسير المحدثين كابن باديس في العصر الحديث، وطبعاً هناك دائماً اختلاف في التفاسير، وإلا فما جدوى تعددها؟. وقد ذكر الدكتور نصر حامد أبو زيد في كتابه: «إشكاليات القراءة وآليات التأويل» نوعين من التفاسير، الأول هو: «التفسير بالمأثور، والثاني التفسير بالرأي أو التأويل. النوع الأول يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص فهماً

موضوعياً (..) أما التفسير بالرأي أو التأويل فقد نظر إليه على أساس أنه تفسير غير موضوعي»[16].

وقد عرف التأويل عند الفلاسفة والمتصوفة، وبعض الفِرق الدينية السياسية كالمعتزلة والشيعة، ونسجّل هنا رأياً عن التأويل عند المتصوفة مفاده أن آية واحدة من القرآن الكريم قد تُفسَّر بأكثر من ستين ألف تفسير[17]. وهذا ما يمنح النص القرآني مرونة ودلالة دينامية تتجدد في كل مرة بحسب سياق القراءة، دونما إلغاء للدلالة السابقة عليها بل بالبناء عليها، ولعل هذا ما يطبع النص الإلهي بطابع الصلاحية لكل زمان ومكان.

2 ـ بين المحايثة والتأويل

نتساءل هنا: هل للنص الأدبي حظ قليل من هذه القراءة الدينامية للنص الإلهي، خصوصاً وأنهما يعتمدان الآليات نفسها، فكلاهما حدث لغوي، وإذا كان النص القرآني يخوض في مسائل غيبية علمها لدى الخالق، فإن النص

(16) نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، الطبعة الخامسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص 15.

(17) ينظر مثلاً الألوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني، الجزء الأول، الطبعة الرابعة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1985، ص 7.

الأدبي مهما كان جنسه فإنه يطلق العنان للمخيلة، فتغترف من الواقع عناصرها، لتخلق صوراً لعوالم أخرى، لا نجد لها وجوداً إلا في اللغة، كتمظهر للمخيال وللعقل البشري، الذي ما فتئ يخترع حكاياه الخيالية، باستعارة عناصر واقعية للتعبير عن الواقع، وهو بصدد علمنة دراسة الخيال.

انطلاقاً من هنا تأتي الإشكالية الأساسية للبحث، وهي كيف يمكننا تحديد دلالات الخطاب ومقاصده؟ وهل نتوقف عند مقاصد المؤلف أم مقاصد النص والقارئ اللذين يمتلكان سلطة استنطاق اللغة بعيداً عن إرادة المؤلف؟.

إذا كانت نظريات تحليل الخطاب تمدنا ببعض المفاتيح الإجرائية لفهم النصوص فكيف سنتعامل مع تعدد الدلالات الناتجة من تعدد اتجاهات ومجالات تحليل الخطاب، وتعدد زوايا النظر إلى الخطاب؟ أيهما يفرض الآخر: النص أم المنهج؟ لماذا أغفل تحليل الخطاب (خصوصاً ما يتعلق بالخطاب الأدبي) الجانب التخييلي في النصوص، هل هذا يعود إلى طبيعة التخييل نفسه أم أن حدود المنهج لا تسمح بذلك لكونه في الأصل يتعلق بالنقد الأدبي؟ هذه مجموع التساؤلات التي تحوم حول إشكالية البحث، والتي سأرجئ الإجابة عنها إلى حينها، بعد أن نستوفي طرح مجموع المنطلقات الأساسية في تحليل الخطاب.

مفهوم البنية لساني بحت، تعود أصوله الأولى إلى عالم اللسانيات دي سوسور، التي وصفت لسانياته باللسانيات

البنيوية، وإلى أتباعه من المهتمين بالحقل الألسني كحلقة براغ التي مثلها جاكبسون وتروبتسكوي، وحلقة كوبنهاغن التي مثلها برونداك وهيلمسالف الذي عرّف البنية بأنها: «كيان مستقل من العلاقات الداخلية أو ذات ارتباطات جوانية (...) والمفهوم هو في الأصل فلسفي يدل على ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء»(18).

ولأن لنظريات تحليل الخطاب جميعاً روافد لسانية سوسورية، فقد كان طبيعياً أن تنظر إلى المادة التحليلية (النص) على أساس أنه بنية، أو الأحرى بنية مركبة مغلقة.

لكن البنيوية سوف تنفتح على مناهج أخرى تنطلق من داخل البنيوية، وتنتقدها لتخرج إلى مناهج ما بعد البنيوية: «من بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى هدمها، والتخلي عنها جاك دريدا الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي وآنية ميتافيزيقية وجوليا كريستيفا ومجموعة (Tel Quel) التي دعت إلى سيميائية جديدة»(19).

وبالإضافة إلى هؤلاء يمكن أن نضيف كل من أ. إيكو ورولان بارث، الأول يدعو إلى النظر في موسوعة النص، أي مجموع الظروف الثقافية والتاريخية المنتجة للنص. أما

(18) م.ن.، ص.ن.

(19) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، الطبعة الأولى، 2003، دار المسيرة للنشر، الأردن، ص 103.

الثاني فقد دعا إلى التعويل على القارئ الذي يكتب النص وهذا بإعادة تركيب المعاني الواردة فيه[20].

لكن مع هذا تبقى البنيوية منهجاً يلقي بظلاله على المناهج الأخرى نظراً إلى الأدوات الإجرائية التي يمدها للتحليل، وفي هذا الصدد نرصد اتجاهين أساسيين في تحليل الخطاب، منطلقهما هو البحث في المعنى والدلالة في الملفوظ والخطاب، بمعنى النظر إلى اللغة ليس كنظام، مثلما فعل دي سوسور وإنما النظر إليها كاستعمال.

1.2 ـ نماذج التحليل المحايث

الاتجاه الأول أرساه إيميل بنفينيست ابتداء من سنة 1956 حينما أصدر دراسته الموسومة **بطبيعة الضمائر (La Nature des Pronoms)** التي تدخل إطار ما اصطلح على تسميته باللسانيات التلفظية التي لم تتوقف عن التطور منذ تلك الدراسة، كما أصدر سنة 1970 مقالة أخرى عنوانها **الجهاز الصوري للحديث أو التلفظ** (L'Appareil Formel de l'Enonciation) حيث شرح قواعد الحديث (التلفظ)[21].

وتكمن أهمية الدراستين في أنهما أثارتا من جهة مسألة

---

(20) ينظر فانسون جوف، بارث والأدب، ص 79..

(21) Voir Henriette gesund hajt, *les grand courants de linguistique,* www.linguistes.com/courants.html.

الدلالة بتأثير من فلاسفة اللغة، ومن جهة أخرى فهي رصد للدلالة الكامنة وراء الملفوظ باعتبار أن الخطاب هو: «ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل، تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر» وهذا حسب تعريف ز. هاريس، أما بينفست فقد عرّفه بأنه: «كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[22].

تكمن أهمية نظرية التلفظ أنها دفعت باللسانيات إلى الاهتمام بالجانب الاستعمالي (أي الكلام) للغة (النظام أو النسق)، وبالتالي فقد كان لزاماً أن تتجه نحو دراسة الدلالة انطلاقاً من اعتبار اللغة في جانبها الاستعمالي كبنية مغلقة. ومبحث الدلالة جاء لإكمال المشروع اللساني العام، الذي استنفد المباحث المتعلقة بعلم الأصوات، والمعجم الذي يتناول المفردة، ولسانيات الجملة أي علم التراكيب، ليأتي الدور لعلم الدلالة، مع الانتقال بالبحث إلى مدونة أكبر هي الملفوظ لدراسة التلفظ (l'énonciation) والتداول (la pragmatique): «وبهذا نفهم ما يقوله اللغوي الألماني الكبير لوسبرغ (Lausberg) من أن البلاغة تشير إلى اللغة، وهي الوسيلة القارة التي يعبّر عنها الكلام. فاللغة بدون كلام تصبح

---

(22) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الطبعة الثالثة، 1997، نشر المركز الثقافي العربي، ص 17.

ميتة، والكلام بدون لغة لا إنساني، إذ إن اللغة والفن والحياة الفردية والاجتماعية تقدم نموذجاً واضحاً من التعالق الجدلي بين اللغة والكلام»[23].

أما التوجه الثاني فهو ذلك الذي تمثله مدرسة باريس من خلال أبحاث أ.ج. غريماس في السيميائيات السردية إلى جانب ر. بارث، ج. كريستيفا، ج.ك. كوكي... وغيرهم ممن أعطوا دفعاً للسيميائيات السردية، والسيميائيات بصفة عامة، وإن كنا نؤكد بأنها سيميائيات سردية لأنها اهتمت بالسرود في إطار لساني يكاد يكون بحتاً؛ بمعنى أنها استمرارية للسانيات البنيوية، لأنها لم تتبنَّ بعض المبادئ اللسانية فقط، بل إنها فصلت في مسألة العلاقة بين اللسانيات والسيميائيات، فالسيميائيات بالنسبة لها فرع من فروع اللسانيات بتأكيد من بارث نفسه، لا لشيء سوى لأن إحدى خصائص لسانٍ ما قُدرته على ترجمة الألسنة الأخرى وكل السيميائيات الأخرى غير اللفظية[24].

وهي الفكرة نفسها التي ذهب إليها ر. جاكبسون (R. Jackobson) حين قال: «بأننا لا نستطيع أن ندرك الدلالات إلا بواسطة الألسنة الطبيعية»[25]، لهذا السبب فإن ر. بارث

---

(23) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 19.

(24) آن إينو، تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، نشر دار الآفاق ومخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، 2004، ص 66.

(25) م.ن.، ص 67.

حين عزم على إعداد نظام الموضة، اضطر إلى تحليل الخطاب حول الموضة في صحف الموضة لا في الموضة في حد ذاتها[26].

لقد تفطن هؤلاء وغيرهم إلى مكانة اللغة كمركز للبحث السيميائي، ما جعلهم يتقدمون في البحث السميالساني (السملسني)[*]، جاعلين السيميائيات فرعاً من فروع اللسانيات، لأنها نظرية للدلالة كما ذهب إليه غريماس[27]، شريطة أن يعتمد المحلل في تحليل الخطاب، التحليل المحايث لبنية النص، كمبدأ للإمساك بدلالة النص التي تخضع لمجموعة: «قوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية»[28] وأن: «التحليل السيميائي يتأسس على النص»[29].

ويمضي غريماس قدماً للتأكيد أن النص مجرد بنية مغلقة، تاركاً المشروع السيميائي تابعاً للسانيات، وهذا عندما يؤكد مفهوم البنية، يقول: «يتمثل المصطلح القاعدي للسيميائيات

---

(26) م.ن.، ص.ن.

(*) سملسني: مصطلح مقترح منحوت من سيميو لساني (sèmoi-lunguistique)، انظر المصطلح السيميائي والنحت، بحث مخطوط.

(27) آن إينو، تاريخ السيميائية، ص 127..

(28) م.ن.، ص.ن.

(29) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، 2000، ص 9.

في البنية المحددة بوصفها شبكة من العلاقات المضمرة في التجلي»[30].

لعلنا نسجل الاختلاف عند ج. كريستيفا. ففي دراستها الموسومة بـ : «علم النص» تؤكد كريستيفا أن اللسان هو نسق خاص من ضمن الأنساق السيميولوجية، وبمعنى آخر فإن السيميائيات هي الأصل واللسانيات فرع، عكس ما ذهب إليه بارث، وبذلك تؤكد كريستيفا ما سبق أن أكده دي سوسور نفسه عندما جعل من اللسانيات فرعاً من فروع البحث السيميائي، يقول سوسور: «اللغة نظام من العلامات التي تعبّر عن أفكار (...) فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم (...) تبقى اللغة أهم الأنظمة (...) يمكن أن نؤسس علماً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية سنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا (...) ولا يعدو علم اللغة أن يكون قسماً من هذا العلم العام»[31].

لكن رغم أن كريستيفا تردّ الاعتبار للسيميائيات التي تمنحنا أرضية خصبة لبلورة خطاب قادر على إنتاج معرفة خاصة بالاشتغال النصي، ومحاولة فهم بناء هذا الخطاب،

---

(30) مدرسة باريس، ج.ك. كوكي، تر: رشيد بن مالك، نشر دار الغرب، 2003، ص 179.

(31) مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، 1986، ص 149.

ووضع نظرية تحليل سيميائي للنصوص المعتمدة على اللغة الشعرية التي تبقى منفلتة عن كل تحديد أو تنظير علمي يسمح لنا بفهمها، وفق أطر مشتركة ومتقاربة، لهذا فالتحليل سيكون في لحظة انغلاقها وتجسدها في فضاء النص الأدبي الذي غالباً ما يشحنها بدلالات متجددة، لهذا فأي دراسة للنص لا بدَّ وأن تشتغل في حدود اللسان (اللغة) التي تتجاوز لأنها وسيلة تواصل وتفاهم إلى وسيلة لتسجيل خطاباتنا وأحلامنا من خلال الأدب الذي أصبح الفعل الإنساني الوحيد الذي بإمكانه استيعاب كيفية اشتغال اللغة من خلال ما نسميه النص[32] من خلال التنظيرات التي تقدمها، إلا أنها حينما تطبق تؤكد هي الأخرى التناول المغلق للنص ـ البنية، فقد طبقت على رواية «جيهان دو سانتري» لأنطوان دولوسال التي ألّفها في القرن الخامس عشر (1456)، لتثبت في دراستها هذه بأن العمل الأدبي ينتمي إلى الممارسة السيميائية للدليل يكون باعتباره إيديولوجيماً منتهياً ومغلقاً، وما الرواية سوى تمظهر مميّز لهذا الإيديولوجيم الملتبس بالدليل المتميز بالانغلاق، نلمس هذا الانغلاق من خلال مقدمة الرواية التي تلخص مسار الرواية كلها حيث يعرف الكاتب هوية نصه

(32) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ينظر مقال النص وعلمه، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، ص 7.

بـ «ثلاث قصص» وكرسالة موجهة إلى جيهان أنجو، لينتقل إلى كتابة الحلقة الأولى التي تضم مجموع النص وكذا البرنامج كواسطة تبادل، أي كدليل، إنها حلقة الملفوظ موضوع التبادل ـ المُرسل إليه المباشر الدوق، وغير المباشر أي القارئ، لينتقل بعدها إلى تفاصيل الحكي الذي يتناول حياة جيهان دوسانتري، على النحو الذي يمكّننا من معرفة كيف تنتهي الرواية قبل أن تبدأ بطرح الأحداث التي تدور في الفاصل بين الولادة والموت، وبالتالي فالرواية ستكون انزياحات تؤكد يقينية الحلقة الموضوعاتية (حياة ـ موت)، وموضوعاتها لا تخرج عن طابع اللعب على المتعارضين المتنافرين (فضيلة/رذيلة، حب/كراهية، مديح/نقد..) لممتلكين للمحور المعنمي نفسه (موجب/سالب)[33].

وتؤكد كريستيفا مبدأ التناظر الثنائي، والتحليل المحايث «عالم برنانوس حياة/موت»، والتحليل البنيوي مثلها في ذلك مثل غريماس، بتأكيدها النهاية الاعتباطية أو الاكتمال البنائي للنص الأدبي الذي يستهلك كمنتوج نهائي أي كأثر وانطباع.

تجدر الإشارة هنا إلى أن ج. كريستيفا رغم تأكيدها مفهوم «النص/البنية، المتميز بالانغلاق، أي بإقصاء مرجع النص/العلامة الذي يغدو مجرد وهم لا يحق للسيميالي النظر

---

(33) ج. كريستيفا، علم النص، م.س، ص 26 إلى ص 41.

فيه، لكن هذا لم يمنعها من الاشتغال خارج النص، وهذا باشتغالها على فكرة التناص (l'intertextualité) لباختين[34]، التي طورت فيها فكرة الحوارية (Dialiogisme) ومفادها أن: كل نص استغراق وتحول لنص آخر، والنص الشعري يقرأ على الأقل كمضاعف[35] والنص الأدبي حسب كريستيفا هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى[36].

إن الدراسة التي قدمتها ج. كريستيفا على قدر كبير من الأهمية، لأنها تصب في ما نحن ماضون لإثباته، وهو مرجع العلامة، وإثبات بأن الخطاب يتميّز بنسق مفتوح، تقول كريستيفا في هذا الصدد إن النص يرتبط بالواقع بشكل مزدوج، فهو يرتبط باللسان كانزياح خاضع للتحول، ويرتبط بواقع المجتمع الذي يتوافق مع هذه التحولات، إنه بانزياحه يمس مجموع القيم والمقدسات الاجتماعية ويساهم في حركتها وتطورها[37].

---

(34) لم تجد كريستيفا حرجاً في العودة إلى تفكير باختين رغم تعارضه مع الشكلانيين تعارضاً تاماً، ورغم أن السيميائية اغترفت من الشكلانية (آن إينو، تاريخ السيميائية).

(35) Voire Julia Kristiva, *recherches pour une sémanalyse essais*, collection Tel Quel, éditions du seuil, Paris, V1, 1969, p. 146.

(36) ينظر النص وعلمه، م.س، ص 39 وما يليها.

(37) جوليا كريستيفا، علم النص، ص 9.

يتميّز مشروع كريستيفا السيميائي، أو ما تسميه السيميائية التحليلية (la sémanalyse) بالاتساع، يبدو أنها احتذت فيه حذو ش.س.بورس، مع اختلاف بسيط هو اشتغالها على النص الأدبي واشتغال بورس على العلوم التجريبية عموماً، مع اهتمام طفيف بالإنسانيات، كما أنها استفادت من المدرسة الفرنسية في اللسانيات، اتساع يفرضه النص الأدبي: «النص أكثر من مجرد خطاب أو قول إذ هو موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية، بمعنى أنها مكوّنة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها. وبهذه الطريقة فإن النص جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، لكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية مما يعني أمرين:

1 ـ علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع...

2 ـ يمثل النص عملية استبدال أخرى للنصوص، أي عملية تناص (intertextualité). ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه[38].

---

(38) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 295.

انطلاقاً من أنه ممارسة مركبة ينفلت من كل نزعة شمولية، ودراسته تتطلب تحليل الفعل الدال، ووضع المقولات النحوية واللانحوية، بل إنه (أي النص) كل ما يستجيب للقراءة، عبر خاصية الجمع بين مختلف الطبقات الدلالية الحاضرة، داخل اللسان التي تعمل على تحريك ذاكرته التاريخية، فالكتابة منفتحة على أنساق متعددة، لا يمكن إخضاعها لمركز تنظيمي للمعنى خصوصاً والنص الأدبي خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتطلع دوماً لمواجهتها وإعادة صهرها. والسيميائية ـ حسب كريستيفا ـ تمنحنا أرضية خصبة لبلورة منهج قادر على إنتاج معرفة خاصة بالاشتغال النصي، ومحاولة فهم بناء هذا الخطاب، بالبحث في نواة الدلالة، والاغتراف من أنساق دلالية مختلفة، ليكون موضوعها هو صيغ الدلالة وقوانينها، وبالتالي النفاذ إلى كل المواضيع المتصلة بالفكر والمجتمع، وهي موضوعات تنصهر كلها في النص الذي يعد جزءاً من مواضيع المعرفة السيميائية التي ستتحدد في هذا الميدان أكثر من غيره، وتعطينا نمذجة للنصوص بدراسة بعدها التاريخي والاجتماعي الذي يشكلها في الخفاء[(39)].

تدعونا كريستيفا صراحة إلى النظر في مشكلات النص،

---

(39) انظر جوليا كريستيفا، علم النص، ص 9.

قصد بناء دلاليته، فهي لا ترى حرجاً في الاستفادة من مناهج النقد الأدبي السياقية كالنقد النفسي والاجتماعي... وهي مناهج ثارت عليها البنيوية والسيميائية التي اغترفت بعض مبادئها الأولية من البنيوية.

إن النص ـ البنية المغلقة والمنتهية التي تحدثت عنه كريستيفا في مقالها الموسوم بـ «النص المغلق» قصدت فيه انتهاء وانغلاق الرواية كحكاية وكبناء (منتوج) وكفعل أدبي أو كخطاب أو دليل خاضع للممارسة الاجتماعية حين الكتابة (المنتوج)، ويخضع لها أثناء عملية القراءة التي تبني دلاليته انطلاقاً من موقعها، فالدلالة تنشأ من خلال جدلية بين النص والقارئ، لا في النص معزولاً، ولا في المؤلف، بحسب تعبير م. ريفاتير[40]. وهي الفكرة التي دافعت عنها مدرسة كونسطانس الألمانية، من خلال التأكيد على: «دور التلقي والقارئ في بناء النص وإنتاج دلالته»[41].

ـ نموذج غريماس

ولنعد إلى مدرسة باريس السيميائة، لنركز اهتمامنا على الدراسة الباهرة التي اقترحها أ.ج. غريماس، وطبقها على

---

(40) ر. بارث وآخرون، الأدب والواقع، تر: ع. الجليل الأزدي، محمد معتصم، مقال الوهم المرجعي، ل: م. ريفاتير، منشورات الاختلاف بترخيص من منشورات عيون، ط2، 2003، ص 45.

(41) أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص 238.

إحدى قصص موباسان المعنونة بـ «الصديقان»، وقبلها وتحديداً سنة 1973 نشر دراسته: «الوصف والسردية في الخيط لجي دي موباسان»[42].

«ألا يحقق غريماس ثنائية النص/القارئ بامتياز كبير، ويعد بذلك قارئاً أنموذجياً لأنه وببساطة استطاع ربما للمرة الأولى التي يحدث لنا فيها الانطباع بأن تحليل النص الأدبي يشبه الأعمال التطبيقية العلمية في الفيزيولوجيا أو علم التشريح مثلاً. النسيج السردي يبسط، يثبت على ورقة كما لو أنه مشدود بالدبابيس، ويجلي كل ما له من ليفات وعروق، وشبكات خفية»[43]. غير أننا انطلاقاً من دراسته هذه ودراسات أخرى له نسجل عليه بعض المآخذ، تضاف إلى تلك التي ذكرناها سابقاً، لإثبات افتراضنا بأن كل نص أدبي هو خطاب استعاري وهو خطاب ينفلت دوماً من أي تنظير أو نسقية نهائية لدلالته.

ولنقل بأن: «القراءة النسقية التي اختارت مبدأ المحايثة ضمن منهجها التصوري آلت إلى مأزق النص. النص ليس نسقاً مغلقاً؛ وإن كان قُدّ من كيان لغوي فسيظل نسقاً مفتوحاً

---

(42) ج.ك. كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، ص 177.

(43) م.ن.، ص 183.

مليئاً بالفجوات والثغرات، وهذا سرّ جماليته وأساس أدبيته، بل إن شعرية الغياب وجمالية الفراغ الباني تشكلان قوامه الجوهري»[44] لكننا سنكون متمهلين في الحكم على صحة الفرضية من عدمها، ما لم تستقم مقاربتنا التطبيقية ومعها المنهج الذي نتبعه في تحليل مدونتنا، وما لم نوضح بعض الإشكالات التي تختمر في الذهن دون أن تجد إجابة، يأتي على رأس هذه الإشكاليات إشكالية المحايثة والتأويل، أوليست سيميائية غريماس بحثاً في الدلالة وفي الدلالة التوليدية على وجه الخصوص، وهو ضرب من التأويل في إطار البنية؟ أليست البنية المحايثة رسماً لحدود التأويل ومسافاته؟

إن مصدر هذه التساؤلات يتأتى أولاً من قناعتنا بأهمية المنهج السيميائي لغريماس، ومن جهة أخرى، نجد عملياً أن بحوث غريماس هي أساساً بحوث في المعنى، كما أنه لا يجد حرجاً في استعمال لفظة تأويل، خصوصاً عندما يتحدث عن الدلالة التوليدية، وهو ما عايناه في دراسته الموسومة: **موباسان سيميائية النص: دراسة تطبيقية**: (la Sémiotique du Maupassant : texte) حيث يقول في خاتمة الدراسة: «بداية تحليل النص كان مقطعاً ـ لأنه يتعلق بمقاربة استقرائية

(44) أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 236

وتأويلية ـ كان من الممكن أن تكون مطولة من خلال مسار بنائي يبحث عن إعطاء تمثيل منطقي للدلالة»[45].

نلاحظ من خلال هذا المقتبس إقراراً واضحاً بأن السيميائية هي بحث استقرائي وتأويلي للمعنى، وهذا ما تؤكده آن إينو (Anne Henault) في الفصل الأخير من كتابها «تاريخ النصوص السيميائية»، تقول: «إن الأعمال الأخيرة لغريماس تجتهد في إعادة تأويل من منظور هيئاتي (ولا صيغي) * كل ما يتعلق بدائرة الإحساس (الموضوعاتي) * والإحاطة إلى جانب تشكيل الهيئاتي للمستوى الخطابي (الطرق المتنوعة للإسهام في وجود الفضاء، الزمن، وسير الممثلين) بالهيئيات العميقة المتعلقة بالتقويمات المتنوعة»[46].

وبما أن آن اينو تتحدث عن إعادة تأويل، فبالضرورة هناك تأويل كان عندما يقوم التحليل على منظور صيغي:

---

(45) L'analyse du texte préalablement segmenté - qui relève d'une approche à la fois inductive et interprétative - aurait pu être prolongée par une démarche constructive, cherchant à donner une représentation logico - sémantique. A.J. GREIMAS, La *sémiotique du texte: exercices pratique*, Editions du seuil, Paris 1976, P. 264.

(46) آن إينو، تاريخ السيميائية، ص 123/** ترجم الأستاذ رشيد بن مالك مصطلح (modale) بجيهاتي فعوضناه بمصطلح صيغي، كما عوضنا مصطلح تيمي بموضوعاتي.

(إرادة الفعل، وجوب الفعل، قدرة الفعل) المتعلق بالبرنامج السردي وبالمكوّن السردي عموماً... أما إعادة التأويل فتتعلق **بالتشكيل الهيئاتي (الفضاء، الزمان، المكان)** المتعلق **بالجانب الخطابي**، أي إننا نلمس دعوة ضمنية من آن إينو إلى التوجه نحو تبئير التحليل على المكوّن الخطابي بدل المكون السردي، الذي نال حقه من التحليل، وهو انطباع يتملك الباحث من أول وهلة بمجرد أن يعاين التسمية: **السيميائية السردية فلِمَ لا السيميائية الخطابية؟**.

وسنعود لاحقاً إلى المكوّن الخطابي، وكيف أن بإمكاننا قراءة الخطاب الاستعاري وتأويله انطلاقاً من منهج غريماس نفسه.

انطلاقاً مما سبق، نخلص إلى أن الدراسات التي تقابل بين القراءة (التحليل) المحايثة والقراءة التأويلية، دراسات غير مضبوطة، أو على الأقل غير مضبوطة في مقابلتها بين المحايثة والتأويل، وجعلهما على طرفي نقيض، وهذا ما سبق أن رصدناه من خلال تتبع الدراسة التي قام بها غريماس في إطار **السيميائية السردية**، التي تؤكد مبدأ المحايثة كمبدأ من مبادئ التحليل السيميائي، إلى جانب تأكيده في دراسته لموباسان بأن مقاربته هي مقاربة **استقرائية وتأويلية**، لا بدَّ من التمييز هنا بين الاستقراء والتأويل فالأول يتعلق بالبنية الدلالية التوليدية، وتتبعها داخل النص، بمعنى أن جملة مفتاح تولد

لنا نصاً، وهذه الجملة المفتاح لا تخرج عن إطار الثنائية التناظرية (حياة/موت). وعليه فالتحليل استقراء وتتبع لتوالد الجمل المكونة لدلالية النص، في حين أن التأويل هو عملية قراءة للبنيات المولدة للدلالة. فمثلاً إذا سلمنا بوقوع النصوص تحت ثنائية الموت/الحياة، كبنية عميقة لنص ما تتناسل منها كل البنيات، فإن حدث وأن رصدنا بنية تناظرية من مثل: أبيض/أسود، فإننا ملزمون حين تأويلها بالنظر في القيمة الدلالية للألوان، لمعرفة علاقتها بالبنية الكبرى: حياة/ موت.. ففي أغلب الثقافات الإنسانية يعد السواد لون حداد، والبياض لون فرح، وقد تشذ بعض الثقافات عن هذه القاعدة، فأسلاف الإسبان الأندلسيون مثلاً يرتدون البياض حداداً، وهو ما نستدل عليه من خلال هذه الأبيات الشعرية:

يقولون البياض لباس حزن
بأندلس، فقلت من الصواب
ألم ترني لبست بياض شعري
لأني قد حزنت على الشباب

لا بدَّ للمحلل إذن من أن ينظر بجدية إلى مثل هذه المسائل، المتعلقة أساساً بموسوعة النص، وظروفه السوسيو ثقافية، لكي يتمكن من رصد رمزية الألوان وفهمها، وعليه يغدو التأويل ضرورة ملحة، بعدما يتم تتبع المسار التكويني للنص، بحثاً عن المنطق الدلالي.

وبالتالي فالسيميائية السردية تضعنا أمام تحليل تأويلي

محايث لا يخرج عن إطار البنية النصية، وعما هو معطى نصي، دون الاعتماد على القراءات السياقية التي انتفضت عليها السيميائية وظهرت كردة فعل عليها، لكن لم تلغها تماماً بل اغترفت بعض مفاهيمها، كما فعلت جوليا. كريستيفا في تنظيراتها للسيميائية التحليلية (la sémanalyse) بتأثير من علم النفس الفرويدي لتؤسس لـ : «ميلاد السيميائية الجديدة المسمّاة السيميائية التحليلية بالاكتشاف الفرويدي للآوعي»[47].

يمنحنا التأويل المحايث خطوطاً ومسافات أو حدود التأويل التي ينبغي للتحليل أن لا يتجاوزها وهي بنية النص وسياقه الداخلي. لكن هل هذا كاف للإلمام بدلالة النص، وهل يمكن حصر التأويل النصي في حدود تأويل نسقي؟.

2.2 ـ السرد والوصف

تمنحنا السيميائيات العامة التي خصص لها الأمريكي ش.س. بورس مساحة أكبر لممارسة عملية القراءة بحرية أكبر من تلك التي تمنحها لنا السيميائية السردية، التي تكبلها قيود البنيوية اللغوية والشكلانية. لكن هذه الحرية هي التي تضفي طابع الاتساع والعموم على العلم العام للعلامات، واللغة ما هي سوى إحدى هذه العلامات التي لم تجد لنفسها

---

(47) ج.ك. كوكي، السيميائية: مدرسة باريس، ص 117.

المكانة اللائقة بها في تنظيرات بورس، باعتبارها أرقى وأوسع العلامات الدالة، لأنها قادرة على استيعاب جميع الدلائل اللفظية منها وغير اللفظية، وربما نجد ضالتنا في تنظيرات أولئك السيميائيين الذين انطلقوا في تنظيراتهم من بورس بدل دي سوسير، من بين هؤلاء أ. إيكو الذي قال إن: «اللغة استعارة كبرى»[48].

مقولة تضعنا في موقع لبس، لأنها تلغي التفريق بين الدلالة التقريرية والدلالة الإيحائية، بين الخطاب التقريري المباشر والخطاب الإيحائي غير المباشر. لكن بما أن هناك دائماً معنى ومعنى المعنى، فهناك أيضاً لغة ولغة اللغة. فمعنى المعنى هو كما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري: «المعنى ومعنى المعنى، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك»[49].

المصطلح معنى المعنى تبنته البلاغة الغربية في القرن 19م، من خلال توظيفه كعنوان كتاب: في أوجدان (Ck. Ogden) بالاشتراك مع أوجدان لريتشاردز (I.A. Richards)،

(48) ج.ج. لوسركل، عنف اللغة، ترو تح: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، ماي 2005، لبنان، ص 269.

(49) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 251.

وهو الكتاب الذي أحدث ثورة في الدراسات البلاغية وعلم الدلالة حديثاً (The meaning of meaning)[50].

المعنى ومعنى المعنى الذي قصده الجرجاني هو ذلك الذي تثيره اللفظة، عندما توظف توظيفاً استعارياً (أو مجازياً) وتحيل على معنيين؛ الأول ظاهري غير مقصود (معنى حقيقي) يحيل على معنى باطني مقصود (معنى إيحائي)، وهي الآلية نفسها التي تتوخاها الاستعارة والكناية والمجاز والتمثيل، إلى جانب التورية في الشعر، إن نحن أردنا توسعاً أكبر، فقد أحصى بيير غيرو: «عن القواعديين اللاتينيين أربعة عشر نوعاً من الاستعارات هي: التشبيه، المجاز المرسل، الكناية، الاستعارة المجردة، المجاز، الكلمة الحاكية، النعت، السخرية...»[51].

أما ريتشاردز فيبدو أكثر توسعاً في دراسته للمعنى والدلالة، يبدو هذا جلياً من خلال اشتغاله على الكلمة كوحدة خطابية صغرى، وفي هذا الصدد يشير إلى أن لا وجود لمعنى ثابت للكلمة، فالكلمة مرتبطة بسياقها الداخلي أي في علاقتها بالسياق الذي يفرضه الاستعمال اللغوي،

---

(50) ريتشاردز، فلسفة اللغة، مجلة العرب والفكر العربي، العددان 13 و14، دار الإنماء القومي، 1991، ص 4.

(51) بيير غيرو، تغييرات المعنى، تر: منذر عياشي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد 46، 1987، ص 83.

رافضاً أن يكون للكلمة معنى ثابت: «ينبغي أن نرفض، ولو إلى حين أن يكون للكلمات معان فقط، وأن يكون الخطاب مجرد نظم لهذه المعاني»[52].

فثبات معنى كلمة ما مرهون بثبات السياق، وهذا ما لا يمكن أن يحدث في النصوص، وإلا فإننا سننتج نصوصاً مسطحة ومتشابهة، ونلغي بذلك عنصر الإبداع في النص الأدبي، كما أن: «الخطاب العادي قد يعاني من التصلب إذا لم تغير الكلمات معانيها»[53]. ويحدث التغيير أكثر عندما توظف الكلمات توظيفاً استعارياً: «نحن ماهرون مهارة خارقة في بعض حقول هذه التغيرات ولا سيما حين تكون من النوع الذي نسميه «استعارة» غير أن مهارتنا تخفق (. . .) السبب الرئيس في سوء الفهم، هو خرافة المعنى الخاص، أي ذلك الاعتقاد الشائع بأن للكلمة معنى ثابتاً محدداً (هو مثالياً معنى واحد) مستقلاً عن شروط استعماله (. . .) إن ثبات معنى الكلمة إنما ينشأ عن استقرار السياقات التي تضفي عليها معناها»[54].

بالعودة إلى السيميائية التحليلية ج. كريستيفا، نجدها تولي الكلمة اهتماماً بالغاً، ففي مقالها الموسوم بـ «الكلمة،

(52) ريتشاردز، فلسفة اللغة، ص 9.

(53) م.ن.، ص.ن.

(54) م.ن.، ص.ن.

الحوار والرواية» الوارد في كتابها السيميائية: بحوث من أجل السيميائية التحليلية[55]، *(Sémiotiké, Recherche pour une Sémanalyse)* تتناول كريستيفا الكلمة ووضعها في فضاء النص، والدراسة في هذا المستوى هي تتبع لأصغر وحدة في النص. والاشتغال على الكلمة اشتغال على اللغة بصفة عامة، وإن كانت الكلمة أدق استعمالاً لأنها، واللغة نظام، لكن اللغة كنظام مهمة أيضاً للتحليل، لأن اللغة هي القالب الذي نصب فيه أفكارنا، بالاعتماد على الكلمات التي قد تخل بالنظام اللغوي إن وضعت في فضاء النص الشعري - خصوصاً - باللعب عليها والتصرف بقواعدها أحياناً كثيرة. والكلمة في فضاء النص تظهر كوسيط يربط بين النموذج البنيوي (النص) بالمحيط الثقافي التاريخي (الوسط الاجتماعي)، كما أنها اشتغلت على ثلاثة أبعاد هي: (الذات، المرسل إليه، والسياق).

والكلمة كأصغر وحدة تشحن باستمرار بدلالات متجددة من خطاب لآخر، وتظهر كمجسد للعلاقات الدلالية والمنطقية للغة في النصوص: «والكلمة الاستعارية مثلاً لا تقوم بوظيفتها إلا بالتقابل والتوافق مع كلمات أخرى غير استعارية، والتناقض الذاتي في التأويل الحرفي ضرورة لكي ينبثق

---

(55) Julia Kristiva, *Sémiotiké, Recherche pour une Sémanalyse*, P. 145.

التأويل الاستعاري... لهذا ففونتانييه يجعل المعنى المجازي مقابل الحقيقي على أساس إعطاء كلمة حقيقي قيمة تتصل بالاستعمال لا بالأصل، فداخل إطار الاستخدام الحالي يقوم التقابل بين الحقيقة والمجاز»[56].

وبهذا نكون قد أثبتنا نسبياً بأن الحدود بين الدلالة التقريرية والدلالة الإيحائية تتقلص باستمرار لتثبت استعارية اللغة أو الأحرى استعارية الكلام. كما أننا بمذهبنا هذا سنمس إحدى أهم المسلمات البلاغية حديثها وقديمها، بمس إحدى مسلماتها القاعدية، ألا وهي فكرة أن التصوير البياني ما هو سوى انزياح وعدول (écarts) عن اللغة العادية، وإسقاطها على اللغة عموماً، لا على جزء أو نوع منها فحسب.

لقد سقنا قضية المعنى ومعنى المعنى، لمحاولة مقارنة ما تمنحه القراءة المنفتحة التي تبحث في معنى المعنى، وتحلل الخطاب على مستوى لغة اللغة، مع القراءة المحايثة التي تبحث في المعنى وتحلل الخطاب على مستوى اللغة. كما سقنا قضية العلاقة بين التفسير والتأويل في النص الفقهي الأصولي، حيث اشتغل الفقهاء على أساس أن القرآن ظاهر وباطن، وظاهره التلاوة وباطنه التأويل، ومما يؤيد هذا ما أخرجه ابن أبي حاتم عن طريق الضحاك عن ابن عباس قال:

---

(56) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 82.

«القرآن ذو شجون وفنون وظهر باطن، لا تنقضي عجائبه ولا تبلغ غايته، فمن أوغل فيه برفق نجا ومن أوغل فيه بعنف هوى أخبار وأمثال وحلال وحرام وناسخ ومنسوخ ومحكم ومتشابه وظهر وبطن، فظهره التلاوة وبطنه التأويل»[57].

وقد روي عن الرسول صلّى الله عليه وسلّم أنه قال: «لكل آية ظهر وباطن، ولكل حرف حد ولكل حد مطلع»[58]. وقِيل أيضاً الظهر التفسير والبطن التأويل، فالتلاوة ترتبط بفعل القراءة، والقراءة الصحيحة الخالية من عيوب اللحن تؤدي إلى الفهم والتفسير أي الإمساك بظاهر المعنى، تليه القراءة التأويلية التي تلج إلى باطن النص للإمساك بمقصديته، والتلاوة مع القراءة الصحيحة تؤديان إلى الفهم والتفسير، وهما مرتبطان بالبنية المحايثة للنص، وعليه فغريماس حينما يصف تحليله بأنه عملية استقرائية وتأويلية للمعنى، فإنه يتحدث عن استقراء وتفسير للمعنى في حدود البنية المحايثة.

لكننا لن نلغي القراءة التأويلية في مقاربة غريماس، خصوصاً في جانب منها، سنعود إليها لاحقاً.

لكن قد نؤاخذ فيما ذهبنا إليه بالاستشهاد بتأويل النص القرآن الذي قال بعض من يوثق بهم إن لكل آية ستين ألف

(57) الألوسي البغدادي، روح المعاني، ص 4.

(58) م.ن.، ص.ن.

فهم[59]. أي ما يقابل ستين ألف تأويل، والقرآن كتاب الله المعجز، ومن دلائل إعجازه هذه الخاصية التي ذكرناها، وبما أنه كلام الله فمن غير الممكن تطبيقه على النصوص الأدبية الإنسانية، فما هو خاصية قرآنية ليس بالضرورة خاصية أدبية.

لكننا سوف نرد بالرجوع إلى ج. كريستيفا التي أكدت أن النص الشعري يقرأ على الأقل كمضاعف. كما سنرجع إلى أ. إيكو، وتحديداً إلى كتابه «التأويل بين السيميائية والتفكيكية»[60] حيث حاول إثبات التأويل المضاعف للنصوص، مستفيداً من نظرية ش.س. بورس حول العلامة وطابعها التدليلي، وقد بحث عن آليات القراءة والتأويل وحدوده، اللامتناهي أو ما يسميه بالسيموز (Sémiosis) وهي مسألة أساسية أفرد لها كتاباً عنونه بـ : حدود التأويل *(Les limites de l'interprétation)*، لا بدَّ من مناقشتها لأنها إلى جانب أنها تضفي طابع تعدد القراءات للنص الواحد، فإنها تضفي أيضاً طابع الانفلات في القراءات.

بعدما ناقشنا فيما سبق العلاقة بين المحايثة والتأويل، وتطرقنا إلى قضية المعنى ومعنى المعنى ثم قضية التفسير

---

(59) م.ن.، ص.ن.

(60) أ. إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.

والتأويل، مركزين اهتمامنا على السيميائية السردية وتحديداً على منهج أ.ج. غريماس في تحليل النصوص، نظراً لأهميته في ميدان السيميائيات، وموقعه في السيميائيات الأدبية الحديثة التي حاولت دوماً الاعتماد على هذا المنهج للخروج بقراءة موضوعية للنص الأدبي، ومحاولة فهم طُرق بناء دلاليته. سننتقل في هذا النص الجديد إلى مناقشة قضية النص الأدبي والمنهج السيميائي، بالتركيز دائماً على الدراسة التي قام بها غريماس لنطرح سؤالاً أيهما أهم بالنسبة إلى السيميائية، هل هو النص الأدبي أم المنهج التحليلي، أم هي لغة النص؟

سيكون من الصعب الجزم في مسألة الأهمية، وتغليب عنصر على آخر، فرغم أن غريماس منظر للسيميائية والسيميائية السردية على وجه الخصوص، وبالتالي فسوف تكون مسألة المنهج غايته الأولى، لأنه بصدد إرساء علم ومنهج ومقاربة جديدة ـ نسبياً ـ في تلك الفترة التي ألّف فيها أعماله خصوصاً عملية اللذين ذكرناهما آنفاً، المتعلقين بتطبيقاته على نصوص غي دي موباسان (الخيط والصديقان)، إلا أن اعتماده على هذه المدونة الأدبية يجعلنا نستبعد ـ موقتاً ـ فرضية المنهج على حساب النص.

وقد تطرق غريماس إلى هذه المسألة في مقدمة كتابه التحليلي موباسان مؤكداً في البداية أن عمله هذا ما هو سوى عينة تطبيقية على النصوص الأدبية غايتها إرساء السيميائيات

السردية الكفيلة بإخراج السيميائية من طابع الاتساع والشمولية، حسب غريماس[61]، دون أن ننسى أن لغريماس منطلقاً أدبياً، لأن دراسته التجميعية كان منطلقها السردي من أعمال فلاديمير بروب صاحب المثال الوظائفي المطبق على الحكاية الخرافية الروسية، ومن تحليلات ليفي ستراوس ودومزيل في مجال الأساطير.

لكن غريماس يطعّم دراسته بالانتقال من دراسة الأساطير والأدب الشعبي الشفوي إلى دراسة الأدب العام المكتوب، أي ينتقل من البساطة والصفاء والوضوح التي يمتاز بها الأدب الشعبي إلى نصوص أكثر تعقيداً في محاولة لبلورة نظرية تقترب من النظام السردي والخطابي للنصوص، منتقداً المثال الوظائفي لبروب الذي امتاز بنوع من الآلية والتعامل السطحي البسيط مع النص كجملة وظائف متتابعة ومتطورة تنطلق دوماً من حالة توازن فاختلال في التوازن ثم عودة إلى التوازن، وهذا حسب غريماس لا يخدم معارفنا بالنظم السردية، ولا يمنحنا خصائص النص وأدبيته، أي العناصر التي تجعل من النص أدباً.

لعل هذا كاف لأن نقول إن غريماس حاول إعطاء دراسة تنظيرية وتطبيقية في الآن نفسه من خلال العمل على النص

---

(61) Voire A.J. Greimas, *Maupassant*, La Sémiotique du texte, 11, P. 7.

والمنهج معاً، رغم اقتصار مدونته على نموذجين قصصيين فقط، مما يجعل الحكم على مقاربته التطبيقية صعباً، على عكس بروب الذي اعتمد على مدونة جد موسعة شملت مائتي قصة خرافية؛ في حين أن غريماس طبق على عملين قصصيين لمؤلف واحد، رغم أننا نسجل بأنه كان في نيته أن يشتغل على مدونة أوسع هي مجموع قصص موباسان، ابتداء من كتابه «الوصف والسردية في الخيط لغي دي موباسان» وهذا ما أكده ج.ك. كوكي في كتابه السيميائية، مدرسة باريس حيث قال: «ولئن كانت هذه الدراسة تنم عن مشروع يتسم بدرجة كبيرة من الشمولية، فإن غريماس كان ينوي في البداية تحليل المجموعة الكاملة لحكايات موبسان»[62].

غير أن نية العمل غير كافية، خصوصاً وأن البحث السيميائي عند غريماس يروم إعطاء استمرارية للنهج البروبي وهذا باكتشاف السيميائية الخاصة بالنوع الأدبي الحكائي ـ حسب ما ورد في مقدمة كتاب موباسان ـ لكننا نجد أن غريماس يغلب المنهج والبحث عن تقنية منهجية لتحليل الخطاب، باعتبار أن السيميائية الخطابية المطبقة إلى غاية عمل غريماس بقيت تفتقد وسيلة منهجية لتحليل النص الأدبي، لمعرفة انسجامه النظمي والاقتراب من نظام العوالم

---

(62) ج.ك. كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، ص 178.

الدلالية، وهذا يعود إلى افتقار السيميائية الخطابية استراتيجية وتقنية تعتمدهما في تحليل الخطاب[63].

إن البحث في المنهج كان أولوية عند غريماس، يخدم إلى حد ما النص الذي اختاره للتحليل، وهو نص حكائي بسيط مقروء جداً في الوسط الفرنسي خصوصاً.

لكن هذا لا يعني أن غريماس يلغي النص تماماً، فقد أشار إلى أن أي تحليل لنص أدبي يفرض بالضرورة بطريقة ضمنية البحثَ في وضعه في العالم الأدبي الجمعي، أي تصنيف النصوص انطلاقاً من محيطها الثقافي، وهو ما تمنحه لنا الشكلنة السردية البروبية ـ وبعدها الغريماسية ـ التي انصب اهتمامها على التنظيم السردي للحكاية الروسية أو الأوروبية بما أنهما تشتركان في الجو الثقافي نفسه، وأكثر من هذا فإنها تعطي نموذجاً تحليلياً للعِرق الثقافي عموماً.

تتعلق المنهجية المقدمة من قبل غريماس بنوع حكائي، وربما بكتاب معين، كما كانت تتعلق أعمال ف. بروب بالحكاية الخرافية ثم بالحكاية الشعبية العالمية فيما بعد؛ هذه العالمية التي لا نظن أن غريماس قد حققها من خلال نموذجه التحليلي، خصوصاً وأن النص الأدبي نص منفلت من كل تنظير أو تحليل شمولي، ودلاليته غير مستنفدة وغير نهائية، خصوصاً وأنه اشتغال على اللغة وعلى لغة اللغة:

(63) *Maupassant, La Sémiotique du Texte*, . voire l'introduction

«التي لا تشتمل إلا على المجازات، فهي تبدي عكس ما تخفي، بقدر ما تكون غامضة ومتعددة بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات»(64).

سيفضي بنا الأمر في نهاية المطاف إلى القول بأن النص الأدبي هو الذي يفرض منهجه، فعلم النص كما تعرفه كريستيفا هو: «شكلنة تحاكي مسرحها، وتسجل قوانين نمط دلالي معين، كتكثيف للممارسة التاريخية، وكتصوير وتشكيل وبلورة للسيرورة التاريخية وتجميع لها في شكل مجرد نظري ملائم قابل دائماً للتعديل بما تمليه السيرورة التاريخية الواقعية نفسها»(65).

فالمنهج قراءة موازية للنص، وإعادة إنتاج للنص من خلال تحليله أو قراءته، أو بمفهوم سيميائي، هو عملية تفكيك وتركيب للنص، وهي عملية قابلة للتعديل، والتعديل يتعلق بالنص والنص الموازي، وتفرضه السيرورة التاريخية والواقعية التي يعد النص تشكيلاً وتجميعاً لها في شكل مجرد ونظري.

إن الإقرار بالتعديل يعني، من جهة النص المكتوب، أنه قد يكتب بطريقة مغايرة الرسالة نفسها، ومن جهة النص/ القراءة (المنهج) إقرار بتعدد القراءات وعدم استنفادها.

---

(64) أمبرتو إيكو، السيميائية بين السيميائية والتفكيكية، ص.ص 14، 15.

(65) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ص 20.

انطلاقاً من أننا نحاول إعطاء قراءة سيميائية للخطاب الاستعاري، وهو خطاب عاش لفترة طويلة في كنف البلاغة والنقد الأدبي، ويكاد يتعلق بهما تعلقاً شبه كلي، وهذا التعلق يوهمنا أول الأمر باستنفاد هذا المبحث وبته نهائياً، غير أننا سرعان ما نستدرك الأمر حينما نعاين ذلك الكم الهائل من السرود الأدبية المنتمية إلى أجناس مختلفة، ما استدعى البحث عن آليات جديدة للقراءة الأدبية، فالبلاغة العربية اهتمت (ركّزت) على الخطاب الشعري بوصفه خطاباً استعارياً دون غيره من الخطابات لاعتبارات ما، أهمها أن الشعر هو ديوان العرب، وبالتالي فلا بدَّ له من أن يحظى باهتمام النقاد.

أما البلاغة الغربية ذات المنطلقات الأرسطية، فقد وقعت في نفس ما وقعت فيه البلاغة العربية، فمبحث الاستعارة أخذ نصيباً أوفر من القراءات في (فن الشعر) باعتبار أن الاستعارة تتجسد أكثر في الشعر دون سواه، لهذا فالاهتمام بها يفتر في (فن الخطابة) مثلما أكدنا سابقاً، مما يعطي انطباعاً أولياً بأن الاستعارة خاصية شعرية. لكن الممارسة اللغوية (الكلام أو اللغة في جانبها الاستعمالي) سواء في الإرسال (إنتاج العلامة اللغوية) أو في التلقي (استهلاك العلامة) تفرض علينا دوماً رصد التشابهات والتعرُّف إليها، سواء كان هذا الاستعمال العادي للغة (الكلام اليومي)، أو في الاستعمالات الأدبية.

الاستعارة إذن لم تعد حكراً على جنس أدبي دون آخر،

فهي حاضرة حتى في خطاباتنا اليومية، لهذا كان لزاماً علينا إعادة النظر فيها من خلال بلاغة أو بلاغات حديثة ممثلة بمناهج التحليل الحديثة، التي تعد السيميائية أحدها، وبما أنها تصنف على رأس الصور الأخرى التي تشكل الخطاب، فقد حق لنا إطلاق صفة «الاستعاري» على جميع خطاباتنا المتوسلة باللغة، بدلاً من إطلاقنا صفة المجازي التي تضيق حدود استعمال اللغة (الكلام أو الحديث أو الخطاب) لأنها تعتبر جميع الصور مجازات لغوية فقط، لا صفة عالقة باستعمالات اللغة انطلاقاً من أصغر وحداتها إلى أكبرها.

إن مدلولية نص ما تنتظم بتقاطع خطين هما: المكون السردي، والمكون الخطابي. فالخطابات قائمة على مجموعة أفعال مسرودة تؤدي إلى تطور النص وبنائه وفق سيرورة دلالية داخلية خطية، غير خاضعة لمنطق ما بقدر ما هي خاضعة لمنطق الحكي، وقائمة أيضاً على بسط خاص للممثلين في حالةٍ ما وفي زمان ومكانٍ ما مُعطىً في النص عن طريق الوصف، حيث تتوقف حركية النص، أي يتوقف السرد ليفسح في المجال للوصف. أما التحليل السيميائي فهو يسعى للبحث في كيفية وضع هذه العناصر داخل الخطاب الذي يمثل تكثيفاً صورياً ينتشر من خلال مسارات تصويرية وسردية. ويشتغل التحليل أساساً على المجالات التصويرية وتتبع مساراتها في النص، وقياس العلاقة الدلالية بين الصور من خلال الاعتماد على التناظر (L'isotope)، وعلى معرفة

القِيم الموضوعاتية للصور المتموضعة في الخطاب وتسميتها.

بيد أن هذا الفصل بين السرد والوصف في التحليل السيميائي لا يعني أنهما منفصلان تماماً، فكلاهما يؤدي وظيفة التصوير والتمثيل للعلم عبر الخطاب التخييلي، لكن الملاحظ في الدرس السيميائي اشتغاله أكثر على السرد (الأفعال السردية) دون الوصف، أو بتعبير أدق التحليل الصيغي بدل التحليل الهيئاتي، والسبب في هذا يعود ربما إلى ما ورثته السيميائية من البنيوية والتحليل المحايث للبنية من جهة، ومن جهة أخرى ما ورثته من الشكلانية الروسية التي ترى في الوصف إثارة لمشكلة الواقعية في الأدب، وبالتالي إثارة أيضاً لمسألة الحقيقة في الأدب، ومسألة المرجع الذي ظل مبعداً في الدراسات البنيوية والسيميائية، باعتباره يخل بمبدأ البنية والنسق المغلق للنصوص. ولهذا نجد رولان بارث يتحدث عن الوصف كأثر للواقع[66]، حيث يتساءل عمّا إذا كان كل شيء في المحكيّ دالاً. فإذا كان الجواب بالنفي، أي إذا بقيت في المركب السردي بعض المناطق غير الدالة، فما هي دلالة «عدم الدلالة»، هذا إن صح التعبير؟[67]. ليخلص إلى أن غاية الوصف جمالية

---

(66) رولان بارث، أثر الواقع، تر: محمد معتصم، الأدب والواقع، منشورات الاختلاف، ط2، 2003، ص 37.

(67) م.ن.، ص 39.

باعتبارها مرتبطة بالواقع، ودلالتها هي الإحالة على الواقع، وعلى المرجع، أو الأحرى على وهم المرجع، أو الوهم المرجعي بحسب تعبير ميكائيل ريفاتير[68].

3.2 ـ الاستعارة والتخييل

إن السبب الرئيسي لإثارتنا لمسألة الوصف هذه يعود أساساً إلى أن الخطاب الاستعاري الذي نحن بصدده هو خطاب وصفي بالدرجة الأولى، وهذا لا يعني اعتماده الكلي على الوصف، وإلا اتجهنا مباشرة إلى الشعر الذي يعتمد الوصف أساساً له؛ لهذا بقي بعيداً عن التحليل السيميائي لأن الخائض فيه لا يجد الآليات المنهجية في تحليله، والحكم خاص بالقصيدة العربية لأنها قصيدة وصفية، فالغرض هو النظر إلى غائية الوصف داخل النصوص الحكائية وعن دلالته، لنتساءل، هل وظيفة الوصف جمالية فحسب أم أنها تتجاوز هذا إلى وظائف أخرى؟

سننطلق مبدئياً من افتراض مفاده أن الوصف هو الكفيل بإظهار مدى استعارية الخطاب، كما أن وظيفته تتجاوز الوظيفة الجمالية ومحاكاة الواقع (أو المرجع)، لتضع خطاباً تخييلياً مفارقاً للواقع، لكنه يغترف عناصره منه (من الواقع). إنه خطاب الوجود الممكن، ولا يمكن فهم هذا إلا بفهم آلية

---

(68) ميكائيل ريفاتير، الوهم المرجعي، م.س.، ص 45.

الاستعارة التي تجمع بين موضوعين واقعيين لتصوغ منهما موضوعاً ثالثاً تخييلياً.

ولإثبات افتراضنا السابق، سنعود إلى التحليل الذي قدمه غريماس لقصة «الصديقان» لموباسان، حيث لمحنا في بداية القصة خطاباً استعارياً وعاينّا فيه وصفاً للممثلين وللزمان والمكان، فكيف تعامل معها التحليل؟.

يبدأ نص موباسان بما يلي: «كانت باريس معطلة، جائعة ومحشرجة. العصافير لم يعد لها أثر فوق السطوح. البالوعات أخليت. إننا نأكل أي شيء»[69].

انطلاقاً من الجملة الأولى للقصة: «كانت باريس معطلة، جائعة ومحشرجة»، نلاحظ أن الخطاب استعاري لأنه يسند صفات كالعطل والجو، والحشرجة إلى ذات مؤنسنة (باريس)، والتقدير هنا هو: كان أهل باريس عاطلين، جائعين،... غير أن اعتماد المجاز المُرسل سمح بإنجاز ملفوظ أكثر اقتصاداً للعلامات اللغوية عن طريق الأنسنة أو التشخيص.

كما يمكن النظر إلى الجملة على أساس أنها استعارة شبّه فيها الكاتب باريس بآلة عاطلة لا تشتغل، أو الأحرى، بإنسان عاطل عن العمل، وبالتالي فهو إنسان يعاني الجوع حتى الحشرجة.

---

(69) A.J. Greimas, *Maupassant, La Sémiotoque du Texte*, P. 13.

انطلاقاً من هذا نخلص إلى أن الجملة الأولى من القصة جملة استعارية، رغم أنها توحي لأول وهلة أنها تقريرية تبين وضع باريس في مكان وزمان محددين.

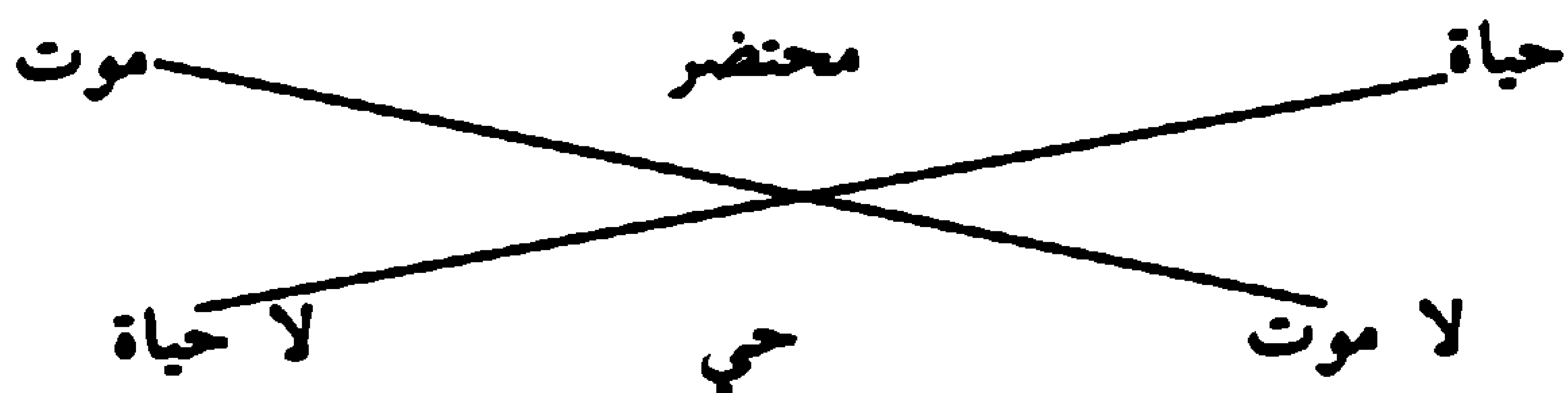
فكيف تعامل التحليل الغريماسي مع هذه الجملة؟

ينطلق غريماس في تحليله للقصة ككل من المستوى الخطابي، حيث تطرق إلى الفصلتين الزمانية والمكانية وكذا فصلة الممثلين، فالمقطوعة الأولى تبرز ملامح القصة الزمكانية والتمثيلية، وتشتغل ككاشف للمشهد القصصي ككل، فالمكان هو باريس (وهي أول كلمة في النص) أما الزمن فهو زمن حرب، وأما الممثلون فالمقطع الأول قد هيمن عليه الممثل الجماعي المؤنسن: باريس.

ويُخضع المحلل المقطوعة الأولى إلى التقطيع الذي خرج بثلاث جمل، يتطرق في الجملة الأولى إلى الأدوار الموضوعاتية (Les rôles thématiques)، وهذا بتتبع المسار الخطابي (Parcoures Discursif) الخاص بالذات المؤنسنة: **باريس كانت معطلة/ جائعة/ محشرجة**. وقد قلنا إن باريس هي ذات مؤنسنة لأنها خصت بصفات إنسانية كالتعطل والجوع والحشرجة، وهي مجموع الصور المكوّنة للمسار الخطابي المخصص للذات الجماعية (باريس)، وهي مرتبطة بعضها ببعض فحالة الحرب أدّت إلى العطل، والعطل أدّى إلى الجوع، والجوع أدى إلى الحشرجة، والحشرجة تؤدي إلى الموت. ويتميز الدور الموضوعاتي الأخير/ محشرج/ وهو

الصوت الذي يصدره المحتضر، نقابله بالدور الموضوعاتي / حي/ الذي يتجلى من خلال الليكسيم: /جائعة/ لأن الأحياء فقط هم من يجوعون.

ولإبراز دلالة هذه القِيم الموضوعاتية، توضع في المربع السيميائي الذي يبيِّن تموضع الدورين الموضوعاتيين لـ/محتضر/ و/حي/ وهذا انطلاقاً من الصورتين الليكسيميتين: «محشرجة» و«جائعة».



ليخلص التحليل في نهاية المطاف إلى أن باريس كانت بين الحياة والموت، لقد كانت تحتضر(70).

وعموماً فإن المقطع الأول من الدراسة يتكوّن من ثلاث جمل، تعد صوراً سلّط عليها التحليل الخطابي الضوء، قصد تَقَصّي هذه الصور، التي تعد وحدات المحتوى الخطابي، وهي تَجَلٍّ للعناصر السردية في النص، محالات خاضعة للتحول، المفروض من السيرورة التوليدية للملفوظ، ويساعد تقصي الصور على إبراز إمكانيتها في المعنى والدلالة، وهذا بوضعها إزاء خطابات سبق وأن اطلعنا عليها، حيث نلاحظ

(70) Voire A.J. Greimas, *La Sémiotique du Texte*, P. 13.

تفرد الخطاب، وحمله بشحنة دلالية خاصة، تفرض قراءة وتأويلاً خاصين، فالصور تتعلق بموسوعة معارفنا المشتركة والشخصية وبممارستنا اللغوية، بما يساعدنا على معرفة طريقة تنظيمها في الخطاب، كما أن للصور وظيفة مرجعية، نلمس من خلالها تمثيلاً واقعياً للعالم في نص ما، لكنه سيتجاوز بهذا لأنه أداة لنقل الواقع إلى أداة للتأثير فيه، وتصبح دلاليته لا متناهية اختلافية ذات تركيبات غير محدودة عدداً وامتداداً، فإن الأدب/النص يخلص الذات من تطابقها مع الخطاب ويصبح النص بهذا مساحة خصوصية للواقع والتاريخ، يمنع المطابقة بين اللغة كنسق لتوصيل المعنى وبين التاريخ ككل خطي مستقيم، حسب تعبير كريستيفا[71].

والسيميائية تهتم بوظيفة الصور الموضوعاتية، أي بوصف الطريقة التي تؤوّل بها هذه الصور كأشكال خطابية للمحتوى الدلالي، والتحليل يسعى لتبيين الفروق بين الوظيفة المرجعية للصور ووظيفتها المنطقية والدلالية، أي الفروق بين الواقع وأشيائه (كالتاريخ مثلاً) كمرجع يمتاز بالخطية، وبين النص بمنطقه ودلالته الخاصة.

إن الفضاء هو البعد الأكثر تمثيلاً للمقطع الأول للقصة، فالتحليل يسلّط الضوء أكثر على الفضاء كتكثيف لعملية «التفضيء»، وهو ما نلمسه في الجملة الثانية من المقطع

(71) ج. كريستيفا، علم النص، ص 11.

الأول حيث يشتغل التحليل على التناظر الخطابي بين سطوح باريس ودورات مياهها، أي بين الأعلى والأسفل، بين أرض باريس وسمائها. فالطيور اختفت عن سطوح المنازل لأنها لا تجد ما تأكله، والبالوعات أخليت وجفت لأن الأهالي لا يطرحون لأنهم لا يأكلون، إنها حالة الاحتضار.

استخراج الصور وترتيبها غير كافيين لتحديد المسارات التصويرية، وبحث تتابعها في النص، وكيفية تسلسلها انطلاقاً من نظام مختلف الصور من ممثلين أو فضاء أو زمان. لذا وجب الخروج بقراءات لهذه المسارات التصويرية المسؤولة عن توليد المعنى والتأويل من خلال استثمار الدلالات التي تحملها الصور لاستدعاء عمق النص من خلال سطحه، والسطح خاضع للتحويل من خلال العمق، واستخراج الصور وترتيبها في النص، إنما يمنحنا قراءة وشرحاً دلالياً باعتماد التناظرات التي تنبني على أساسها صور الخطاب، ثم تستثمر هذه الصور لتبيين مسارها التوليدي.

إن الدراسة في مستواها الخطابي بحث في شكل التعبير، تحدد في خضم السيميائيات الخطابية تُجلي العناصر السردية من خلال دراسة النحو الخطابي (التخطيب)، والدلالة الخطابية للصور والموضوعات[72].

(72) Luis panier, Analyse Sèmiotique d'un texte: fiche technique, 2003.

ـ الوصف وعلاقته بالتصوير والتخييل

إن مفهوم الوصف يفضي بنا إلى مفهوم الصورة، أو الأحرى الصورة الفنية، كما يفضي إلى التخييل الذي يعد روح النشاط الأدبي، وهي مفاهيم نقدية تهدف أساساً إلى: «النفاذ في نسيج العمل الشعري وتأمله باعتباره بنية من العلاقات، يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقي، وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع»[73]، بيد أن الملاحظ أن هذه المفاهيم (الوصف، الصورة والتخييل) ترتبط دائماً عند النقاد العرب خصوصاً بالشعر كجنس أدبي دون غيره من الأجناس الأدبية غير الشعرية الأخرى كالرواية والقصة والمسرحية وغيرها من الفنون النثرية. **فهل هذه السرود لا تعتمد على الصورة، أو ليست تخييلاً؟**.

ربما يعود هذا التقصير في دراسة الصورة في النقد العربي، قديمه وحديثه، إلى أن الأدب العربي القديم، لم ينتج سوى الشعر الذي كان طيّعاً لطبيعة الثقافة العربية الشفهية ـ وهي مسألة أشرنا إليها سابقاً ـ فالنقاد المحدثون حذوا حذو القدماء وربطوا الصورة بالشعر، دون الأجناس الأدبية الأخرى الوافدة، لا سيّما وأن قضية الأجناس الأدبية

---

(73) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، 2003، ط. ، ص 7.

والتفريق بينها بدأت بالتقلص، ولم يعد يفرّق بينها نظراً لتداخل خصائصها الفنية، وهو ما يتجلى أساساً في النصوص، حيث أصبح الحديث عن شعرية السرد وعن الشعر المنثور، وغيرهما من المصطلحات النقدية التي قلصت الحدود بين ثنائية الشعر والنثر، خصوصاً وأن هناك مشتركاً بينهما هو اللغة.

أما قضية التخييل، فهي لصيقة بالنصوص مهما كان جنسها الأدبي، ذلك لأن النص يرتبط بالواقع ارتباطاً مزدوجاً، فهو يغترف من الواقع مادته الأدبية التي قد تكون تاريخية أو ثقافية أو سياسية.. لينتج واقعاً آخر وفق آلية استعارية تخييلية. وهذا يتلاءم حتى مع النص القرآني الذي يرتبط بواقع الأمة العربية الجاهلية، وبالإنسانية جمعاء ابتداء من نزوله إلى يومنا هذا، في أحكامه وأوامره ونواهيه ووعده ووعيده... ينطلق من البيئة الجاهلية وما كانت تعيش فيه من ظروف، وهي الظروف المشابهة للظروف التي تعيشها الإنسانية الآن، وهذا ليخلق واقعاً آخر، أي ينطلق مما هو كائن إلى ما يجب أن يكون. لهذا لا يجب أن يكتفي تحليلنا للنصوص الأدبية التي يعد النص القرآني نصاً محورياً لها، بالظاهر بل يجب الولوج بالتحليل إلى باطن النص حيث التخييل. لهذا: «يهاجم ابن عربي الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ولا يوجهون عنايتهم إلى أهمية الخيال مع اتساع مجاله وسمو قدراته (...) إن الخيال عند ابن عربي هو

أعظم قوة خلقها الله، ولولا الخيال لما أمر النبي صلّى الله عليه وسلّم أحداً بأن يعبد الله كأنه يراه، ذلك لأن رؤية الله بعين البصر مستحيلة، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال»[74].

وكذلك الشأن بالنسبة إلى كل نص لغوي، فالمدلولات لا ندركها في الدوالّ إبصاراً أو سماعاً، لكننا ندركها أثراً وتخيلاً، فالنص هو الصورة أو مجموع الصور المدركة انطلاقاً من نظم دوالّ لغوية ـ هي بمثابة رموز ـ باعتماد مخيلتنا في الاسترجاع والربط بين عناصر الواقع والنص. فيبدو النص وكأنه رسم أو صورة فوتوغرافية، أو الأحرى فيلم تتحرك شخوصه وتتغير أزمنته وأمكنته.

إن مفهوم الصورة والتخييل كمصطلحين نقديين ضاربين في تراثنا النقدي والبلاغي، يضعاننا أمام مصطلحين في السيمياء هما مصطلحا الأيقونة والاستعارة، كما تضعنا اللغة كنظام رمزي إزاء مصطلح العلامة اللغوية، وهي المصطلحات التي سنشتغل عليها في الفصول القادمة للبحث، وهذا بعد استعراض بعض النتائج التي خرجنا بها في هذا الفصل الأول من البحث.

---

(74) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 49.

3 ـ خاتمة وآفاق

قد يلاحظ القارئ للفصل الأول الموسوم بـ: «الاستعارة من البلاغة إلى السيمياء»، أننا اغترفنا من عدة فروع معرفية متعددة كالبلاغة والسيميائيات وعلم اللغة وتحليل الخطاب. . . مع مزجنا في عرض فروع معرفية حديثة وأخرى قديمة من التراث العربي والغربي، ما جعل الفصل يبدو مشتتاً بعض الشيء وغير مترابط وغير متسلسل تاريخياً. والسبب في هذا راجع إلى طبيعة المنهج السيميائي الذي يرتبط بفروع معرفية عديدة بوشائج قوية، لارتباطه بعلم النفس الاجتماعي ـ في شقه السوسيري ـ لأنه يتناول العلامة اللغوية، واللغة نظام اجتماعي أوّلاً، كما يرتبط بالمنطق ـ في شقه البورسي ـ فهو تسمية أخرى له حسب تعريف بورس.

كما أن اشتغال السيمياء على المعنى والدلالة جعلها تلتقي فروعاً علمية كثيرة، خصوصاً وأن التحليل يقوم على الخطابات الأدبية وعلى العلامة اللغوية التي تعد مفتاح المعارف.

لقد كان التركيز في هذا الفصل على السيمياء اللسانية والسيمياء السردية والنصية المرتبطة بالبنيوية، أو التحليل البنيوي للنصوص، حيث ناقشنا مفهوم النسق والبنية ومفهوم النص والتأويل لإثبات انفتاح النص والخطاب على قراءات منفتحة تتجاوز البنية والنسق المغلق والبرمجة الأولية إلى

القراءات المنفتحة والدلالات التأويلية، لهذا سلطنا الضوء على الخطاب الاستعاري حيث الغموض والتعدد الدلالي والانفلات، وهي خصائص ثابتة في النصوص الأدبية، أي حينما تصبح اللغة كلاماً واستعمالاً مخصوصاً، حيث يرصد معنى المعنى أو الدلالة المقترنة بلغة اللغة. وهي ظاهرة رصدها القدماء في النص القرآني الذي يقبل التأويل والقراءة المنفتحة، كما ثبت عند الفلاسفة والمتصوفة، وأثبتته السيميائيات التداولية ذات البعد التأويلي، ممثلة برائدها ش.س. بورس وشارل موريس وغيرهما المشتغلين بالحقل التأويلي والفلسفة التأويلية.

إن الخطاب الاستعاري خطاب واصف، ولأنه كذلك لا يعني أنه يتنافى معه لأنه سرد، فالسرد وصف أيضاً، وهو يمنح حركية وسيرورة الوصف داخلياً (أي داخل النص)، وهذا ما يسمى بالسيرورة السياقية. ولأنه واصف، فهذا يعني أنه تصويري أو تمثيلي، إنه أيقونة للفكر والواقع معاً، لكن ليس بالدرجة نفسها، فهو مطابق للفكر (أو أنه يوهم بذلك)، ومشكل للواقع ومتشكل منه (أيقون إعادة تشكيل الواقع)، ولأنه كذلك فعلى متلقّيه أن يتجاوز القراءة السطحية إلى القراءة الباطنية بإعمال آلية التأويل.

والتحليل ـ كما هو ملاحظ ـ ينتقل من الاستعارة كصورة بلاغية مفردة إلى تناول الخطاب كله كاستعارة. وإلى تعميم استعارية النصوص واللغة، وهذا الانتقال راجع إلى اعتقادنا

بأن آلية الاستعارة المفردة نفسَها تقوم عليها النصوص في علاقتها بالفكر وبالواقع وتوسلها باللغة كعلامة.

لقد لاحظنا كيف أن التحليل السيميائي للنصوص، في إطار السيميائيات السردية واللسانيات على السواء، لم يُغْنَ بقضية المرجع كطرف ثالث للعلامة اللغوية، وإن كان يضمنها في المدلول غير أن هذا يضيق مجال العلامة والتحليل معاً، لأنه يلغي جانباً مهماً من العلامة ويجعلها حبيسة البنية المغلقة.

لهذا ارتأينا في الفصول اللاحقة الاقتراب أكثر من سيميوطيقا العلامة عند بورس ومحاولة تطبيق مفاهيمها في الأدب.

لقد سطرنا لأنفسنا طريقة للبحث، تتمثل في المزج بين مفاهيم غربية حديثة وأخرى تراثية، بغية التأصيل للدراسة ولأهم المفاهيم فيها، وهي محاولة لقراءة التراث بآليات حداثية وهي غايتنا الأولى.

إن الكتابة وبالتحديد الكتابة الأدبية، بل كل استعمال للغة هو استعارة، استعارة الكلمة لعالم الأفكار، فهي مثل استعارة المخطط الهندسي للبناء، الفرق بينهما هو أن الرسم الهندسي يمكن إدراكه حسياً، عن طريق الرؤية البصرية إلاّ أن الاستعارة/الكتابة تعتمد التجريد والتخييل، لا تراها العين المبصرة لكن تدركها البصيرة أو الأخيلة، هي نوع من التخاطر الذهني، يتمّ بين منتج العلامة الذي يُخضع العالم

لرؤيته وتأويلاته الخاصة، مع مستهلك العلامة أو متلقيها الذي يؤوّلها، انطلاقاً من محور العملية التخاطرية، أي من اللغة، التي تغدو صورة أو الأحرى أيقونة لأفكارنا ولتصورنا للواقع، الخاضع لرؤيتنا المشكّلة له. ومتلقي الخطاب ومؤوّله يكون بصدد تأويل واقع آخر يوازي الواقع كما هو.

الفصل الثاني

في وظيفة الخطاب الاستعاري

1 ـ التصوير في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

قبل استعراض مفهوم العلامة والأيقونة، وعلاقتها بالخطاب الاستعاري، وبالاستعارة/الكتابة، سنستعرض جملة من المفاهيم النقدية العربية، لا نراها مفارقة لتلك المتعلقة بالأيقونة في النظرية السيميائية الحديثة. وهذا بغرض إيجاد نقاط تقاطع بين المفاهيم القديمة والحديثة، للتأصيل للفكر العربي، وإسقاط تبعيته للفكر الغربي.

تبدو العلامة والعلامة اللغوية على وجه الخصوص، في تعريفها البسيط مجموعة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم[1].

---

(1) التعريف هو لابن جني ورد في كتابه الخصائص، وهو شائع بين اللغويين لكنه حد غير جامع رغم أنه يشير إلى أن اللغة دالة ابتداء من أصغر أجزائها إلى أكبرها.

تسعى العلامة اللغوية إلى وصف الواقع وتصويره، حسب تصور خاص لرؤيا مرسل العلامة/النص، وهو تصور (أو تخييل) يشترك فيه متلقي العلامة مع مرسلها، باعتبارهما ينطلقان من واقع وبيئة أو مرجع مشترك في تأويلها لعناصر الواقعة وللعلامة اللُغوية.

والشاعر قديماً كان يغترف من محيطه المدرك، ويؤول عناصره، ليصوغ صورة لذلك الواقع بطريقة جمالية، يصف فيها محبوبته انطلاقاً من بيئته فيشبهها أو يستعير أو يكني انطلاقاً من هذه البيئة، بطريقة لصيقة بحيث لا تترك مجالاً للشك بأن أياً من عناصر هذه البيئة مرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً. فلا تكاد توصف المرأة خارج مجموعة من الأوصاف كالظبي والمها والقطاة، والقمر، والشمس وغيرها من العناصر الواقعية التي تكون في متناول الشاعر، على أن وصفه لا يكون مرآة عاكسة للواقع، وإلا كان مجرد ناقل للواقع، فتصويره يخلق واقعاً تخييلياً موازياً انطلاقاً من عناصر واقعية، يشترك فيها مع المتلقي وهذا ما يسمح بإحداث التصوير المرجو. وبمعنى آخر فالمرسل (الشاعر أو الكاتب) ينطلق من المعاني القارة في الألفاظ إلى الدلالات المستجدة فيها، وعلى المتلقي (القارئ) أن يعي ذلك الانتقال ويلتمس أسبابه، ليحدث التصوير ومعه الفهم والتواصل بين منتج النص ومستهلكه.

تنقل كتب البلاغة قولاً شهيراً للجاحظ يتحدث فيه عن

الشعر، يقول فيه: «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2].

ويلاحظ الدكتور جابر عصفور في مقولة الجاحظ هذه، أنه على غير عادة أسلافه يقدم فهماً خاصاً للتصوير، أكثر تطوراً، لأنه كشف عن ثلاثة مبادئ يرسو عليها التصوير، أول هذه المبادئ هو: «أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف». وثاني هذه المبادئ: «أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم». وثالث المبادئ هو: «أن التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم، ومشابهاً له في طريقة التشكيل، والصياغة، والتأثير، والتلقي...»[3].

وبالتالي سنكون إزاء وعي مبكر لما يطلق عليه حديثاً بالأيقونة، بل إنه أكثر تطوراً منه، فالتصوير يتعلق بتقديم المعنى المجرد بطريقة حسية، حيث يغدو قريناً للرسم والتجسيم، وأما مفهوم الأيقونة فيكاد يكون ملازماً للخطابات البصرية، دون الخطابات المعنوية، التي تشتغل على اللغة من

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 255.

(3) م.ن.، ص.ن.

خلال استعمالها في النصوص الأدبية، التي تكتسب من خلال فعل التصوير صفة اللوحة الزيتية.

وقد استثمرت فكرة التصوير لفهم النص القرآني وقراءته، لبسط مكامن إعجازه، بالنظر إلى مسألة التصوير والتخييل والتمثيل في القرآن الكريم، وهي مصطلحات جامعة لكل الأدوات والآليات التعبيرية التي تسمح بتقديم المعنى المجرد تقديماً حسياً على سبيل إخراج ما لا يرى أو يدرك بالحواس إلى ما يرى ويدرك.

وقد عني الزمخشري بالمسألة: «فحاول أن ينظر إلى المسألة على أنها أسلوب شامل يمكن أن ينطبق على القرآن بشكل أعم وأوسع»[4].

كما يمكن أن ينطبق على كل النصوص النثرية وعلى الكلام بصفة عامة، خصوصاً وأن النص القرآني يشكل النص المحوري للنصوص العربية، بحكم أن الحضارة العربية هي حضارة «النص» حسب تعبير نصر حامد أبو زيد[5].

وهو ما نلمسه بالفعل في بواكير النصوص النثرية العربية التي وصلت إلينا، ونضرب مثلاً على هذه النصوص بـ «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري (363ـ488هـ)،

---

(4) م.ن.، ص 263.

(5) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الطبعة السادسة، 2005، الدار البيضاء، ص 5.

فالرسالة رحلة خيال إلى الجنة، جنة الغفران جنة المعري، أي الجنة كما تخيلها وتصورها المعري انطلاقاً من النص القرآني، حيث يلاحظ التناص بين الغفران والقرآن وبين الغفران والواقع، لتتشكل للعيان جنة مختلفة، تجمع بين الجنة الإلهية والجنة الدنيوية. لنكون أمام عمل تصويري تخييلي يسعى إلى تقديم المعنى المجرد والغائب عن مدركات البشر (الجنة الإلهية) بطريقة حسية بصرية (عناصر الواقع).

لقد سقنا هذا المثال لإبراز فكرة أن التصوير أو التخييل أو التمثيل ليست حكراً على الشعر أو على القرآن وحده، بل هي خاصية أي فعل أدبي مهما كان جنسه، فالتصوير وإن كان مكمن الإعجاز القرآني، فهو أيضاً مكمن الإبداع الأدبي أيضاً.

يرصد الدكتور جابر عصفور خاصية أخرى في التصوير، ألا وهي التشخيص أو الأنسنة، وهي إضفاء الخصائص والصفات الإنسانية على الجماد أو على الحيوانات: «أما الجانب الثاني فهو متصل بما نسميه الآن بالتشخيص، وهو يقوم على خلع ما هو في الواقع إنساني، أو إضفاء الخصال البشرية على أشياء أو كائنات غير إنسانية، سواء كانت حية أو جامدة، معنوية أو غير معنوية»[6].

وهذا ما عاينه الزمخشري في قوله تعالى: ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ

---

(6) الصورة الفنية، ص 265.

عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِى سَٰجِدِينَ ﴿٤﴾﴾ ففي الآية الكريمة تمثيل وتخييل، تجسد في إسناد صفات إنسانية للجماد، وبث الحياة فيها («الكواكب» و«الشمس» و«القمر»)[7]، ومثل هذا لا نعدمه في الفنون السردية القديمة، يجسد في نصوص قصصية عربية أو نقلت إلى العربية من لغاتها الأصلية مثل كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع المترجم عن البهلوية أو كتاب «ألف ليلة وليلة» فهما يضمان قصصاً، تدخل ضمن الأدب الغرائبي أو العجائبي. فالأول يروي قصصه على ألسنة الحيوانات، ويجعلها تتصرف وكأنها أناس، ففيها إسناد لصفات بشرية إلى كائنات غير بشرية، ليصنع عالماً قصصياً غرائبياً بشخصيات تجمع بين ما هو إنساني وما هو حيواني، قصد الرمز والإشارة إلى حياة اجتماعية وسياسية وثقافية، كان يحياها المجتمع آنذاك، فهو تعبير عن الحقيقة والواقع بأسلوب عجائبي، رمزي، وهو أسلوب يعتمده الكاتب كلما أحس بخطر التعبير المباشر عن أفكاره، فيلجأ إلى خطاب إيحائي بدل الخطاب التصريحي، كما أن الأدبية تقتضي الإيحاء بدل التصريح.

وبالتالي فخاصية التصوير موجودة في الفنون النثرية، كما هي موجودة في الفنون الشعرية، ولعل سبب عدم التفاتهم إلى الصورة النثرية وانشغالهم عنها، يعود إلى أن العرب عرفوا

---

(7) م.ن.، ص 267.

بالشعر الذي يعد ديوانهم ـ أكثر مما عرفوا بغيره من الفنون ـ فانشغلوا به عما سواه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى «فالتصوير» و«التخييل» و«التمثيل» كلها مصطلحات وافدة من التراث البلاغي الأرسطي، خصوصاً في جانبها الفلسفي والصوفي، حيث لمسنا تأثراً مباشراً بالفلسفة اليونانية، وهو تأثير غير سلبي باعتبار أن الفلسفة الإسلامية، شرحت الكثير من التراث الأرسطي، وفهمته واستوعبته أكثر من استيعاب فلاسفة اليونان له، بل وأفهمتهم إياه، نشير هنا إلى إسهامات ابن رشد وابن سينا ـ مثلاً ـ في شرح كتب أرسطو للعرب كما للغرب.

وقد سبق وأن طرحنا نظرة أرسطو إلى الاستعارة، حيث خص بها فن الشعر دون فن الخطابة، حيث لاحظ تكثيفاً لها في الشعر، وتقليلاً في فن الخطابة، والتصوير كما أسلفنا يعتمد الخطاب الاستعاري، وبالتالي فهو خاصية للشعر دون النثر، وقد تبنت البلاغة العربية هذا الرأي لتلاؤمه مع طبيعة الأدب العربي القديم، الذي احتفى بالشعر دون سواه.

1.1 ـ طبيعة التصوير وعلاقته بالواقع والعقل

تكمن ابتكارية أي نص لغوي، سواء كان نصّاً شعرياً أو نثرياً في أنه تصوير وتخييل إبداعي، يختلف عن غيره من النصوص في نقله لحقيقة أو واقعة ما، نقلاً مختلفاً عن الواقع وعن غيره من النصوص، قد يجاوز فيه الشاعر أو

الكاتب حدود العقل والمنطق، ليلامس حدود الوهم أحياناً كثيرة، خصوصاً وأن فعل الكتابة يرتبط دائماً ويفسر على أساس أنه يتم في لحظات الإلهام ولحظات غياب الوعي، وقديماً كان للشعراء شيطان يلهمهم الشعر وسحر البيان. فالتفسير كان يقوم على أساس غيبي، يعزى فيه قول الشعر إلى قوى غيبية تلهم الشاعر، ولعل السبب في هذا راجع إلى أن الشاعر يخترق حدود الواقع من خلال تشبيهاته واستعاراته وكناياته. . . .، والغرض من وراء هذا هو وصف ذلك الواقع وتصويره، تصويراً خارقاً يتجاوز المألوف.

ويخلص الدكتور جابر عصفور في حديثه عن العلاقة بين التخييل والواقع إلى أنه: «مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر أشكالاً وصوراً خيالية لا وجود لها في عالم الحس، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئاً لم يؤدِ إليه الحس بنحو من الأنحاء. قد يشكل التخيّل عالماً لا حقيقة له، وقد يصل إلى عالم متسام بعيد كل البعد عن المادة، ولكن ذلك العالم ـ في النهاية ـ لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل. ومن هنا كان الإنسان لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه»[8].

---

(8) الصورة الفنية. . ، ص 40.

يتحدث الدكتور جابر عصفور في هذا المقام عن حدود للتخييل، هي مجموع المدركات الحسية والعناصر والجزيئات المحيطة بنا والمشكلة لعالمنا الواقعي، حيث مهما بالغنا في التصوير لأشياء غير موجودة سلفاً في الواقع لكن عناصرها موجودة فيه، ففي قوله تعالى على لسان زكريا في سورة مريم: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ۝٤﴾[9].

فعنصرا الاستعارة في قوله: اشتعل الرأس شيباً، هما، المستعار له: شيب الرأس، والمستعار منه: النار من خلال الاشتعال، عنصران واقعيان يدركان حسياً، بيد أنهما يخلقان صورة غير واقعية: اشتعال الرأس، والغرض واقعي هو تصوير شيب الرأس والتعبير عن التقدم في السن، وكما أن الشيب يأتي على الرأس كما تأتي النار على الهشيم، دون أن يقدر الإنسان على تلافيه أو الحد منه؛ كذلك العمر يمر ويكبر الإنسان دون أن يريد ذلك.

بإمكاننا النظر إلى الفعل التخيلي في علاقته بالواقع والمرجع، على أساس أنه تناص لذلك الواقع، فالكاتب يودع نصه التخيلي عناصر واقعية سابقة الوجود، مرت عليه من قبل وتعرف إليها سلفاً، فيوظفها لخلق صورة جديدة لها دلالة جديدة.

---

(9) قرآن كريم، الآية الرابعة، سورة مريم.

وعليه فالعلاقة بين التخييل والعقل تتبدى لنا من خلال العلاقة بين التخييل والواقع، ذلك لأن عناصر الواقع التي يأخذ منها الكاتب ليرسم صورة غير حاضرة في مجال رؤيته، وإحساسه المباشر، بل هي مدركات وصور عقلية، يودعها الإنسان اللغة والكلام الذي يتلفظ به.

وبالتالي فلا يمكننا فهم العملية الإبداعية للنصوص خارج ثلاثية: **العقل، الواقع واللغة**.

والإقرار بالعلاقة الثلاثية السالفة، إقرار بانفتاح البنية (النص) على مرجعه، وكذا انفتاح القراءات. باعتبار أن الصورة محتوى مطابق لفكر ما له رؤية خاصة للواقع، متأرجحة بين المطابقة والمفارقة، هذا التأرجح يضعنا إزاء مفهوم مقارب للتصوير، هو **مفهوم المحاكاة** عند أرسطو.

2.1 ـ التصوير والمحاكاة

يتلخص مفهوم المحاكاة الأرسطي في أن الأدب ما هو سوى نسخ ونقل للواقع، بمعنى أن العلاقة بين النص والواقع هي علاقة تطابق ونسخ لجزئيات العالم الخارجي، وإعادة بث تفاصيلها في ذهن المتلقي، عبر اللغة الطبيعية: «فقد سرد أرسطو ثلاث طرق للمحاكاة هي:

1 ـ تصوير الأشياء كما كانت.

2 ـ تصوير الأشياء كما هي في الواقع.

3 ـ تصوير الأشياء كما يصفها الناس وتبدو لهم أو كما يجب أن تكون»[10].

ففي بحثه في العلاقة بين الشعر والواقع، يجيب: «أنه محاكاة لذلك الواقع (..) أفلاطون يرى هذه المحاكاة مرآوية بينما يذهب أرسطو إلى القول بأنها محاكاة تفضل الواقع»[11].

بيد أن المحاكاة بهذا المفهوم تتلاءم أكثر مع النصوص التقريرية، التي تجعل الاتصال والإبلاغ غايتها الأولى، ولا تعنى بالوظائف الأخرى، فالمادة التي ينقلها المؤرخ هي غير المادة التي ينقلها الكاتب الروائي في رواية تاريخية، فالمؤرخ يتعامل مع التاريخ وأحداثه بخطية متناهية الدقة، في حين أن الكاتب الروائي يشحنها بعناصر تخييلية، وإن كانت المادة التاريخية التي يغترف منها المؤرخ والروائي هي واحدة إلا أن الاختلاف يكمن في أن المؤرخ يحاول نقل الواقعة التاريخية كما هي في الواقع، أي باعتماد الموضوعية والدقة في نقل الواقعة، فالمؤرخ يحاكي الواقع في نصوصه، وفق كرونولوجيا الزمن الواقعي والمكان والشخوص الواقعية.

بينما نجد الكاتب ينقل الواقع كما يراه هو، بمعنى أنه

---

(10) انظر أرسطو طاليس، فن الشعر، ترو تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص 71.

(11) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 16.

يضفي على نصه عناصر ذاتية، فهو يتأثر بالواقعة التاريخية فينقلها عبر نصوصه التي يحاول فيها نقل تأثره ذلك إلى القارئ، والحقيقة أن مفهوم المحاكاة ظل سائداً في الأعراف النقدية العربية والغربية، إلى أن تغيّرت النظرة إلى الأدب، حيث أصبح يعد تعبيراً عن أحاسيس ومشاعر وانفعالات ورؤى الشاعر أو الكاتب، وهذا ما يمثل المرحلة الرومانسية للنقد: «حيث الشعر تدفق تلقائي للمشاعر القوية نابع من الانفعال (émotion) الذي يستعيده الشاعر بهدوء، وعملية الاسترجاع هذه تطلق بدورها عملية جديدة أخرى هي الخلق والإبداع»[12].

يغدو النص الأدبي ـ وفق هذا المنظور ـ تعبيراً عن نظرة الكاتب تجاه العالم، لذلك فهو لا يعبّر عن العالم مباشرة بل من خلال تصوره لعوالم ممكنة هي نتاج رؤياه وتعبير عن أحاسيس وانفعالات، لهذا فالوظيفة المهيمنة في النص الأدبي هي الوظيفة التعبيرية بعد الوظيفة الشعرية أو الأدبية. ولهذا نجد أن النص الأدبي يولي اهتماماً بالصورة أو الشكل وهذا قصد إحداث تأثير أكبر في القارئ، أو على الأقل إحداث تأثر مساو لتأثر الكاتب بالواقعة كما هي، لهذا نجده يميل أكثر إلى استعمال اللغة الاستعارية التي قد تكون غاية في ذاتها، طالما أن الكاتب يتجاوز في استعماله للغة كوسيلة

---

(12) م.س.، ص 37.

للإبلاغ والتواصل إلى وسيلة للتأثير. ولأنه كذلك فهو تخييلي مبدع، يشتمل على شحنة إيحائية، تفتح الباب لعدة قراءات وتجعل من النص نسقاً مفتوحاً على قراءات عديدة، ذلك لأن جانباً كبيراً من الدلالة يبقى كامناً غير ظاهر، وما على القارئ سوى إظهاره.

خصوصاً وأن: «النصوص وإن تشكلت من خلال الواقع والثقافة تستطيع بآلياتها أن تُعيد بناء الواقع، ولا تكتفي بمجرد تسجيله أو عكسه عكساً آلياً مرآوياً بسيطاً (. . .) إن جدلية النص والواقع ليست جدلية بسيطة، فالواقع يتحول في اللغة إلى ألفاظ تدخل في علاقات تركيبية بناء على قوانين خاصة هي قوانين اللغة»[13].

يتعلق مفهوم المحاكاة إذن بالخطابات التقريرية المرتبطة بالنصوص التواصلية، حيث ينتقل الكاتب من خطاب إيحائي (العالم وجزيئاته) إلى خطاب لغوي تقريري، يجعل التواصل والإبلاغ غايته، لهذا فهو يحيل على حقيقة موضوعية، لا تقبل أكثر من قراءة واحدة، لأنها تتوسل لغة مقننة مثالها النصوص القانونية أو التاريخية وحتى النصوص الصحفية. . . أما النصوص الأدبية فهي تستثمر العالم كخطاب إيحائي لإنتاج خطابات إيحائية، مفتوحة على القراءة كانفتاح الواقع وامتداده، فتنتج بذلك نصوصاً خالدة تمتاز

(13) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، ص 69.

باللازمنية، متجاوزة تصوير العالم كما هو إلى **تصوير عوالم** ممكنة، يوجدها الكاتب في خطاباته عن طريق اللغة، ولا تكتمل العملية الإبداعية إلا بمشاركة القارئ في إنتاجية النصوص، وملء الفراغات الدلالية الناتجة عن الطاقة الإيحائية للدوال حتى تكتمل الصورة أو الرسم.

3.1 ـ التصوير بين الحقيقة والمجاز

لقد دأب البلاغيون والنقاد من الذين اهتموا بقضية التصوير سواء في علم الشعر، أو في النص القرآني، في النظر إلى الخطاب على أساس أنه خطاب أو لغة الخطاب الاستعاري الذي نصنفه ضمن النوع الإيحائي أو المجازي حسب الثنائية السالفة الذكر، ما يجعلنا نشك في مدى حقيقته وصدقه، وهنا نتساءل **أليس المجاز خطاب الحقيقة؟**.

ومن جهة أخرى فالملاحظ أن التصوير والتخييل ارتبطا ضمنياً بالمجاز وحده دون خطاب الحقيقة، ومن ثمّ نتساءل: **أليس في الخطابات التقريرية (باعتبار أن غايتها الأولى هي التواصل بمعناه الضيق) تصوير وتخيل؟**. وخصوصاً إذا سلمنا برأي ابن جني الذي يقول بأن أكثر اللغة مجاز: «فبعد طول معاينة للغة يرى ابن جني أن أكثر كلام العرب إنما مجاز، وذلك ناتج عن دوران اللفظ على الألسنة بدلالته المجازية اكتسب سمة الحقيقية، وتلك التراكيب اللغوية التي تخالها ذات دلالة حقيقية هي في الأصل ذات دلالة مجازية محققة

لتلك المعاني الثلاثة التي ذكرنا. أي الاتساع والتوكيد والتشبيه»[14].

تحمل النصوص الإيحائية دلالات غير معطاة بطريقة مباشرة هي معانٍ ثانية، ودلالات مصدرها الثقافة والتاريخ، في حين أن الخطابات البراغماتية هي خطابات المعاني، وبالتالي نكون أمام ثنائية المعنى التقريري والدلالة الإيحائية، وهي ثنائية يمكن مقابلتها بالمعنى ومعنى المعنى عند الجرجاني الذي سبقت الإشارة إليه.

أما فيما يخص العلاقة بينهما فقد فصّل فيها هيلمسلاف (l. Helmeslev) من خلال حديثه عن المعنى باعتباره المادة التي تشتق منها الدلالات، فالدلالة هي شكل لهذا المعنى ومشتقة منه، تماماً مثل الخشب الذي قد يكون مادة لعدة أشكال[15]. والدلالة هي نتاج عملية تجريدية يقوم بها اللساني انطلاقاً من المعنى[16].

وبالتالي فالمعاني معطاة بشكل سابق، في حين أن

---

(14) عبد الجليل منقور، علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي، موقع اتحاد كتاب العرب: http://WWW.AWUDAM.ORG.

(15) ينظر ر. بارث، النص المتعدد، تر: سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد: 13، 2000، موقع سعيد بنكراد www.saidbenkrad.free.fr.

(16) ينظر مثلاً المعنى بين الموضوعية والذاتية، فرنسوا راستيي، تر: سعيد بنكراد، مجلة علامات، موقع سعيد بنكراد.

الدلالات مستجدة ومشتقة من المعاني، أي لا بدَّ من المرور بالمعنى للوصول إلى الدلالة عبر الاستدلال العقلي.

يعرف عن المعتزلة اتجاههم إلى التفسير العقلي للقرآن الكريم، باعتبار أن النص القرآني «حمّال أوجه» مثلما ذهب إليه علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وهي نظرة مبكرة إلى تعدد دلالات ألفاظ القرآن الكريم بحسب السياقات والأحوال، هذا التعدد يشير ضمنياً إلى قضية المجاز، وضرورة إعمال العقل لاستكناه آي القرآن الكريم وخصوصاً الآيات التي لا نجد تفسيراً لها في الأحاديث النبوية.

وقد كانت هذه النظرة إلى النص القرآني، سبباً للمعتزلة وغيرهم ممن اشتغلوا على مجاز القرآن الكريم وتأويله، كي يتناولوا هذه القضية بالدراسة، رغم وقوف المفسرين في وجه هذه الفرق، منكرين وجود المجاز في القرآن الكريم، ومنكرين معه التفسير العقلي والتأويل، ولعل السبب الرئيسي الذي كان وراء رفضهم وجود المجاز في القرآن الكريم، راجع أساساً إلى مقابلة المجاز في الدرس البلاغي والنقدي العربي بالخيال والوهم والكذب، وهي صفات لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتعلق بالنص القرآني والذات الإلهية، غير أن ما غاب عن هؤلاء هو أن المجاز والخيال في النص، هما مجرد وسيلة لإثبات الحقيقة، وليسا غاية في ذاتها، فخطاب المجاز هو خطاب الحقيقة ولا يتعارض معها بأي حال، وهذا ما تفطن إليه الجاحظ الذي كان: «قد

استخدم كلمات الاشتقاق والتشبيه والمثل والمجاز بمعنى واحد، فإننا لأول مرة نواجه مصطلح المجاز باعتباره قسيماً للحقيقة (. . .) وهذا كله يؤكد تداخل الحدود بين التشبيه والمثل والمجاز من ناحية، ويؤكد أن مصطلح المجاز صار أكثر تحديداً، باعتباره الوجه الآخر للحقيقة من جهة أخرى، وبذلك صار هو المصطلح الأثير لدى المعتزلة الذين يؤولون على أساسه كل الآيات التي يوهم ظاهرها أو حقيقتها بالتعارض مع آرائهم وأفكارهم العقلية»[17].

ويطلق الجاحظ عليه مصطلح البيان، لأن الغاية منه هو الإنباء والبيان والتصوير، وهي وظائف المجاز واللغة معاً: «تحددت وظيفة اللغة عند الجاحظ بأنها هي الإبانة التي اعتبرها ضرورة من ضرورات الاجتماع البشري لتبادل المعرفة ونقل الخبرة. وما دام الأمر كذلك فمن حق أهل اللغة أن يستخدموها ويتعاملوا بها بالطريقة التي يرونها محققة لهذه الوظيفة ومؤدية لهذه الغاية»[18].

المجاز إذن وسيلة من وسائل الأداء اللغوي (الكلام والخطاب)، تتعلق بطبيعة اللغة كنشاط عقلي يسعى إلى المعرفة، لهذا فخطابه هو خطاب الحقيقة. وثنائية الحقيقة

---

(17) نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، 2003، ص 112، 113.

(18) م.س.، ص 111.

والمجاز تتعلق بالاستعمال لا بالقيمة، فنقول عن ملفوظ ما إنه يستعمل اللغة استعمالاً حقيقياً أو استعمالاً مجازياً، غير أنه ربط أحياناً بالقيمة، عندما يربط بالكذب، خصوصاً في التراث العربي، لهذا قيل: أبلغ الشعر أكذبه. أي إن أبلغ الشعر هو الذي يعتمد التصوير الفني، عن طريق ما تتيحه اللغة من استعمالات بلاغية مختلفة.

والغاية من التصوير الاستعاري هي نقل حقيقة ما، بالجمع بين علامتين لغويتين تشتركان أو تتقاطعان في خاصية ما أو مجموعة خصائص، ففي الاستعارة التقليدية رأيت أسداً، فالمقصود بها رأيت رجلاً شجاعاً، مقداماً... فالاستعارة تجمع بين علامتين لغويتين أسد ورجل والجامع بينهما هو نقاط التقاطع المشتركة، ويمكن التمثيل لهذا بخطاطة استقيناها من كتاب البلاغة العامة (Rhétorique générale) لمجموعة «U»[19]:

أسد	شجاع	رجل
نقطة انطلاق D ————	المجال (I) ————	نقطة الوصول (A).

فهناك نقطة انطلاق (Point de départ)، ومجال التقاطع (intersection)، ونقطة الوصول (point d'arrivée)، نقطة

(19) Groupe U, *Rhètrorique gènèrale*, Editions du seuil, novembre, 1982, voire la page 7 et 8.

الانطلاق هي العلامة أسد، والمجال هو الشجاعة، أما نقطة الوصول فهي الرجل الشجاع، فالغاية إذن في القول الاستعاري هي تصوير حقيقة ما هي شجاعة الرجل، عن طريق آلية لغوية بلاغية.

وبما أن الحقيقة قد ثبت بأنها مشتركة بين خطاب الحقيقة (أو التقرير) وخطاب المجاز، فهذا كاف لأن نتخلى عن هذه المقابلة التقليدية، وصهرها في مصطلح الخطاب الاستعاري باعتباره يتضمن مصطلحي الحقيقة والمجاز معاً، لأنه ذو بعدين، بعد خارجي باعتبار استعارية اللغة للفكر، وبعد داخلي هو استعارية اللغة للغة، فالاستعارة الأولى (الخارجية) هي الغاية والهدف، في حين أن الاستعارة الثانية (الداخلية) هي وسيلة وآلية. وهي آلية لا مفر منها، باعتبار طبيعة الأدب بصفة عامة، حيث يتفاعل الواقع والخيال.

ـ المجاز عند أبي حامد الغزالي

تعد نظرة أبي حامد الغزالي إلى المجاز في علاقته بالحقيقة، نظرة مختلفة عما عهدناه عند البلاغيين والنقاد والمتكلمين والفلاسفة، وربما يرجع سبب هذا الاختلاف إلى تشرب أبي حامد أفكار هؤلاء جميعاً واستفادته منهم، فهو من جهة ينتسب إلى المتكلمين من الأشاعرة، إلى جانب أنه صوفي متأمل في أعماق النص لقرآني كما أن تأهبه للرد على الفلاسفة جعله يركن إلى بعض أفكارهم، غير أن الغالب على

أفكاره هو الفكر الصوفي المتأمل المتفكر في النص: «وتنشأ تصورات الغزالي للنص ولأهدافه وغاياته من منطلقين أساسيين أحدهما أشعري كلامي والثاني صوفي غنوصي. ويتحدد المنطق الأشعري للغزالي من حقيقة تصور الأشاعرة للنص بوصفه صفة من صفات الذات الإلهية، في حين يتحدد منطلقه الصوفي من حصر غاية الوجود الإنساني على الأرض في تحقيق الفوز والفلاح في الآخرة»[20].

بيد أن ما يهمنا من وراء هذا هو تصور الغزالي فيما يخص قضية المجاز وعلاقته بالحقيقة من جهة، ومن جهة أخرى علاقته باللغة، وبالنص وتأويله.

يتعامل الغزالي مع اللغة بوصفها رموزاً لا بوصفها نظاماً رمزياً، أي إنه يتناول اللغة في جانبها الاستعمالي (الكلام أو الخطاب)، لهذا نجده يتناولها كمجموعة ألفاظ ذات بعدين، أحدهما حقيقي هو المعنى الروحي الملكوتي (الباطن) والآخر قشرة خارجية أو رمز وهو الدلالة اللغوية المألوفة. هذا التصور يجعلنا أمام فهم مختلف لعلاقة الدوال اللغوية بمدلولاتها الذهنية، فالمعروفة منها سابقاً أي تلك التي تنبسط في الذهن مباشرة هي التي تكون في علاقة مجازية مع موضوعاتها، في حين أن دلالتها الملكوتية الروحانية هي

---

(20) ينظر نصر حامد أبو زيد، النص والتأويل، المركز الثقافي العربي، ص 246.

العلاقة الحقيقية أو المعرفية، لهذا فمفهوم التأويل يتسع ليمس جميع النصوص[21].

يقول الغزالي في حديثه عن القرآن الكريم ومفسريه: «فإني أنبهك على رقدتك، أيها المسترسل في تلاوتك، المتخذ دراسة القرآن عملاً، المتعلق من معانيه ظواهر وجملاً إلى كم تطوف على ساحل البحر مغمضاً عينيك عن غرائبها أو ما كان لك أن تركب متن لجتها لتبصر عجائبها، وتسافر إلى جزائرها لاجتناء أطايبها، وتغوص في عمقها فتستغني بنيل جوائزاها، أو ما تغيّر نفسك في الحرمان عن دررها وجواهرها بإدمان النظر إلى سواحلها وظواهرها أو ما بلغك أن القرآن هو البحر المحيط ومنه يتشعب علم الأولين والآخرين كما يتشعب عن سواحل البحر المحيط أنهارها وجداولها، أو ما تغبط أقواماً خاضوا في غمرة أمواجها فظفروا بالكبريت الأحمر، وغاصوا في أعماقها فاستخرجوا الياقوت الأحمر والدر الأزهر والزبرجد الأخضر، وساحوا في سواحلها فالتقطوا العنبر الأشهب، والعود الرطب الأخضر، وتعلقوا إلى جزائرها واستداروا من حيواناتها الترياق الأكبر، والمسك الأذفر»[22].

فها هنا صورة مركبة يدعو فيها الغزالي الدارسين إلى

(21) م.ن.، ص 281.

(22) م.ن.، ص 277.

الغوص في أعماق البحر «القرآن الكريم»، والتأمل والتدبر في سواحله، والغوص في أعماقه. فكل هذه المماثلات تنطبق على آيات القرآن الكريم وعلومه المتشعبة، وقد استعمل الغزالي ألفاظاً تبدو حسب مقاييسنا المفرقة بين المجاز والحقيقة مجازية بالنسبة إلى معانيها ومقاصدها، بيد أنها بالنسبة إليه هي ألفاظ حقيقية تشير إلى معانيها الروحية، أما دلالتها وعلاقتها بمسمياتها المعروفة فهي ذات دلالة مجازية: «ومثل هذا القلب الدلالي لا يتعارض مع عمليات التحويل والقلب المستمرة التي يقوم بها الغزالي في تصوراته كلها للوجود والحقيقة والنص والدلالة»[23]. فالملاحظ أن الغزالي في قلبه هذا للمصطلحات، يحاول أن يتدبر معاني الآيات من خلال محاكاة لغة القرآن الكريم، وهذا بتصنع نموذج نصي مماثل للنص القرآني، وهو بذلك يشير إلى خاصية أساسية في لغة النصوص الأخرى التي تعد تشرباً وتناصاً من النص القرآني، الذي سبق وأن أشار الدكتور نصر حامد أبو زيد أنه نص محوري في الثقافة العربية الإسلامية، وهو ما سنحاول إثباته لاحقاً.

كما أننا نظن أن العلاقة بين الحقيقة والمجاز تتجلى أكثر وتفقد قيمتها باعتبار أن الخطاب الاستعاري هو خطاب الحقيقة أيضاً.

---

(23) م.ن.، ص 281.

خاتمة المبحث

- لقد سقنا هذا الفصل، المتعلق بالصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، تمهيداً لمبحث العلامة الأيقونة في السيمياء الحديثة. وهو بحث في وظيفة العلامة اللغوية داخل النصوص الأدبية، اعتقاداً منا بأن كل الخطابات المستجدة هي خطابات استعارية (مجازية)، وهذه الاستعارية هي التي تمنحها صفة الأدبية والجدة التي نلمسها من خلال الكلمات فيما بينها في إطار النظم والتأليف، ويتم فيه الانتقال من المعنى كمعطى سابق لعملية النظام، إلى الدلالة كمعطى جديد للغة، أو الأحرى يتم الانتقال من العلامة اللغوية كمؤسسة اجتماعية مشتركة إلى الكلام، كاستعمال فردي ذاتي.
- التصوير ليس محاكاة للواقع، بل هو نتاج رؤيا وتفاعل الذات مع الواقع لإنتاج واقع متعال، أو نموذج مثالي لواقع آخر مستشرف.
- تجاوز الخطابات الاستعارية للواقع، لا يعني تعارضها مع الحقيقة، فهي خطابات الحقيقة والمعرفة، وبالإمكان استثمار الآلية الاستعارية في الخطابات العلمية، فالقياس التمثيلي استثمار لهذه الآلية. وبالتالي فتحديد الكلام وتصنيفه في ثنائية الحقيقة والمجاز تصنيف مغالط، خصوصاً وأنهما يرومان الحقيقة.

- الخطابات الاستعارية خطابات تأويلية. والتأويل لا يتعلق بالقارئ فقط، بل ربما هو أكثر تعلقاً بالمؤلف الذي يؤول عناصر الواقع، فينعكس تأويله في الخطاب اللغوي، ليأتي دور القارئ ليؤول ذلك النص كعلامة سيميائية تصويرية تنفتح على عدة قراءات تبعاً لانفتاح الواقع.

2 ـ الخطاب الاستعاري الأيقوني

لقد ميّز ش.س. بورس الاستعارة على أساس **أنها أضعف الأيقونات**، لأنها أيقونة لا تخرج عن إطار التخييل، حيث لا يمكن البرهنة على مدى مطابقة هذه الأيقونة لموضوعها، بالإضافة إلى أنها مختلفة من متلق لآخر، خصوصاً وأن التخييل أو رسم المعاني، لا يخضع دائماً لمعايير المنطق، وهذا ما برهن عليه الدكتور طه عبد الرحمن في كتابه «اللسان والميزان أو التكوثر العقلي»، فهي مرتبطة أكثر بالمنطق الحجاجي للاستعارة، الذي يرومه الناظم أو المؤلف. لن نشتغل في هذا المقام على المنطق الحجاجي للاستعارة، بقدر ما سنسلط الضوء على الاستعارة كعلامة أيقونية، تتقاطع باستمرار مع أنواع العلامات من رمز ومؤشر، وهي علاقات سنبرزها كما سمحت لنا الفرصة بذلك، ولن يكون هناك إخلال بالتصنيف العلامي البورسي، لأن بورس نفسه يقر بتقاطع وتعالق هذه العلامات فيما بينها.

1.1 ـ الاستعارة بين عالمي الإمكان والوجود

يذهب إيكو وممن نحا نحوه من الذين تناولوا مفهوم العلامة عند بورس، أن الاستعارة لا تخرج عن دائرة عوالم الإمكان، يقول: «إن تأويل الاستعارة معناه تصور عوالم ممكنة...»[24].

فيرى أن هذا المذهب الذي ذهب إليه أ. إيكو يلغي جانباً كبيراً من تصور بورس للعلامة وعوالمها الثلاثة: «فليست هناك فكرة بدون علامة»[25]. خصوصاً وأنه يلغي موضوع الاستعارة كعلامة لأنه يلغيها كوجود، رغم أن بورس ذاته أشار إلى أن الاستعارة هي أضعف الأيقونات، لكنه بالمقابل أشار ضمنياً أيضاً إلى قوة الاستعارة بحكم أنها علامات قادرة على خلق موضوعاتها، وهو ما نلمسه فعلاً في اللغة التي تمتاز بخاصية توليد المعاني، والدلالات الجديدة، بالاعتماد على ألفاظ قديمة عن طريق الاستعارة، وسائر ضروب التصوير الأخرى: «ففهم العلامة لا يمكن أن يتم بدون تجريب إضافي للموضوع (...) لكن يمكن للعلامة أن

---

(24) تأويل الاستعارة لا يتعلق بالقارئ فقط بل كذلك بالكاتب الذي يتصورها كإمكان ويعبّر عنها باللغة، فالتأويل فعل يتعلق أولاً بالكاتب الذي يستثمر دلالات اللغة والواقع لينتج استعارة انطلاقاً منها.

(25) جيرار دولودال وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمان بوعلي، ط1، 2000، مطبعة النجاح الجديدة، ص 51.

تكون خالقة للموضوع»[26]. فكلمة قطار الحديثة غير ذات دلالة مع كلمة قطار القديمة، غير أن إطلاق التسمية القديمة جداً على مدلول مستحدث إطلاق مبرر ومستساغ، ويخضع لمبدأ الاستعارة اللغوية، يحكمه في ذلك قانون التشابه الذي يغدو مطابقة وتماثلاً بين مدلولين مختلفين للفظ واحد، انبعث من عمق البداوة ليعبر عن مدلول في عمق الحضارة. فلفظ قطار (أو قاطرة) كان يعني فيما سبق القافلة من الجمال مربوط بعضها ببعض، فأطلق اللفظ على سبيل التشبيه على القطار في مدلوله الحضاري، وقس على هذا دوال مدلولات أخرى فيها اختلاف طفيف مع المحافظة على مبدأ التشابه أو التطابق، مثال ذلك أن تأنيث الطائر لم يرد في لغة العرب، لكن مستلزمات العصر اقتضت تأنيث الطائر قصد التعبير عن مدلول آخر يشترك مع الأول في أغلب دواله، ويشترك معه في أغلب خصائص مدلوله وفي خاصية التحليق أساساً، وربما كانت العلاقة أكبر بكثير، فخاصية التحليق ناتجة عن محاكاة كاملة ومطابقة للنموذج الأصلي.

انطلاقاً من هذا بإمكاننا الحكم على أن اللغة الاستعارية تتجاوز عوالم الإمكان إلى عوالم الوجود بمجرد أن يتلفظ بها، لتصبح واقعاً موجوداً بالقوة والفعل، فخطاباتنا تعج

---

(26) جيرار دولودال وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 51.

بمثل هذه العلامات التي تخلق موضوعاتها، هذا إن لم يكن هذا الحكم شاملاً ومهيمناً على اللغة الإنسانية ككل كنظام من الرموز، وهذا ما يثبته أ. إيكو في قوله بأن: «اللغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تخفي، بقدر ما تكون غامضة ومتعددة بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات»[27].

فالملاحظ هنا أن إيكو يعمم حكمه على اللغة ككل، وبالتالي على كل خطاباتنا، العادية منها وغير العادية، لكننا لا نستطيع آنياً الجزم بمدى صحة هذا القول لأننا سنخل بإحدى أهم وظائف جاكبسون الست ألا وهي الوظيفة الشعرية، خصوصاً وأن مفهومه للشعرية ينبني أساساً على معارضة الشعر والأدب بما هو ليس شعراً وليس أدباً، يقول في هذا الصدد: «ينبغي لنا إذا إردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما هو ليس شعراً»[28]. وقد وجدت هذه الطريقة عند الشكلانيين ـ وجاكبسون أحدهم ـ بصفة عامة، وأدت إلى إيجاد فروق واضحة بين الأدب والواقع، داحضين بذلك فكرة المحاكاة والتعبير عن الواقع، وأحسن مثال على ما

---

(27) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص 14، 15.

(28) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبوقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1988، ص 13.

قلناه هو ما رصده جاكبسون حول بوشكين في أحد أشعاره عندما يقول: «أتذكر تلك اللحظة الرائعة التي برزت فيها أمامي، كرؤية هاربة مثل عبقرية الجمال الخالص»[29].

بيد أننا نجده يتحدث عن المرأة نفسها في رسالة غير محتشمة يقول فيها: «لقد تمكنت اليوم بعون الله من آنا ميخاييلو فانا»[30].

فالفرق بيّن بين الأدب والواقع في هذا المثال، وبالتالي فالشعرية تبرز عندما لا يتعلق الأمر بالتواصل بمعناه الضيق، أي حينما تتجاوز اللغة وظيفة التبليغ والتواصل إلى الوظيفة الجمالية. ولكن يمكننا من خلال هذا صوغ مجموعة من الإشكاليات التي تحتاج إلى أجوبة هي: **هل الجمالية تعارض مع التواصلية؟ أو تغليب وظيفة على أخرى؟ هل الخطاب الاستعاري جمالي فحسب أم جمالي تواصلي؟**

بالنسبة إلى الخطاب الاستعاري لا بدَّ لنا من الانطلاق من مبدأ أنه خطاب جمالي تواصلي، إنه جمالي لأنه خطاب منزاح عن العادي، لأنه يتوسل أساليب وطرائق جديدة، غير مطروقة من قبل، وهذا دون أن يتخلى عن وظيفة التواصلية، التي تضمّن في رسالته المشفرة للقارئ. الخطاب الاستعاري خطاب تصويري (أيقوني)، والتصوير ليس لمجرد التواصل

---

(29) م.ن.، ص.ن.

(30) م.ن.، ص.ن.

فحسب، بل أيضاً هو تصوير يدمج القارئ في عملية الحكي، بطريقة تفاعلية ينخرط فيها في عملية بناء دلالة النص.

بإمكاننا إذن تقليص الحدود بين التواصل/ الجمالية/ والتصوير، لأن علاقة وطيدة تنشأ بين هذه العناصر الأدبية، التي ترسم أبعاد شعرية الأدب وتميزه، بحيث بإمكاننا القول بأن الأدب هو كل تواصل يتوسل التصوير الجمالي عبر خصائص داخلية ترسم معالم أدبية الأدب، وعبر اشتغال على لغة اللغة[31].

2.2 ـ مفهوم الأيقونة

يصنّف بورس الأيقونة (L'icône) ضمن ثلاثية العلامات الثانية إلى جانب الرمز (Symbole)، والمؤشر أو القرينة (indice)، وهي (أي الأيقونة) تقابل المرتبة الأولانية (prémeité)، حيث تكون علامة لأمور احتمالية، أي تكون في عوالم الإمكان، ولا تعد علامة إلا إذا تجسدت في الواقع، وأصبح لها وجود معقول، وبالتالي فالعلامة سترتبط بمنطق ثلاثي، ولا يمكن إدراكها خارج هذا المنطق، بيد أنها علامة

---

(31) سبق لنا استعمال مصطلح لغة اللغة كمقابل لمعنى المعنى، ويمكن تعويض مصطلح اللغة الشعرية الذي أطلقه ياكبسون لأنه أكثر إحاطة ـ باعتقادنا ـ بالأجناس الأدبية على اختلافها، بل يمكن إطلاقه حتى على الاستعمالات اليومية للغة، فلغة العوام أيضاً لغة مبدعة وتتوسل آليات اللغة الأدبية نفسها تقريباً.

واحدة إلا أنها تشكل ثلاثياً يبدأ بالاحتمال أو الافتراض الذي لا يمكن إثباته أو ملامسته إلا إذا خضع للتجسيد أو التجريب، وفق قانون ما يخص طريقة إنتاجه وتداوله (أو استهلاكه).

الغاية الأساسية للعلامة من حيث هي منتوج هي التصوير (التمثيل)، والتصوير (Representation) كما يعرّفه بورس هو: «الحلول محل الشيء أو النيابة عنه بمعنى الدخول في علاقة مع شيء آخر، بحيث يعامل من قِبل البعض لأغراض خاصة وكأنه الآخر»[32].

يبدو التصوير أكثر ارتباطاً بالأيقونة وأكثر تلاؤماً مع خصائصها، فالرسم البياني مثلاً يحل محل البناية وينوب عنها، حيث يمكن عده البناية نفسها لعلاقة التطابق بين الرسم والبناية، والرسم يمكن عده كتجل فقط لما هو ذهني، وبالتالي فهو ضمنياً (أي الرسم) ينوب عن صورة ذهنية (Une image mental) تتجلى وتظهر من خلال مجموع علامات وفق قانون ما، وما دامت كذلك فالأيقونة هي مؤشر ورمز في الآن ذاته.

«ولأنها تتعلق بالتصوير فقد ارتبطت بالسيميائيات البصرية، لذلك فقد حكم على تصور بورس حول العلامة بأنه

(32) مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، ص 144.

أكثر تلاؤماً مع الخطابات البصرية كأجهزة الاتصال الحديثة كالسينما والتلفزيون التي تعتمد أساساً على العلامات الأيقونية»[33]. ولعل هذا ما يبرز بقاء نظرية بورس حبيسة الخطابات البصرية دون غيرها من الخطابات، خصوصاً الخطاب الأدبي الذي يعتمد على العلامة اللغوية (الكلمات) التي تعد من أرقى العلامات نظراً إلى خصوصياتها كامتلاكها لبعد دلالي ونظام، وإلى جانب قابليتها للتنامي انطلاقاً من أصغر وحداتها (الفونيم) إلى أكبر وحداتها (النص)، إضافة إلى هذا، فهي قادرة على استيعاب جميع العلامات التي ترصد وتحلل انطلاقاً من اللغة، فهي (أي اللغة) رصد للعالم.

الملاحظ أن هذه الأهمية لم تشفع لها لدى المهتمين بتطبيق تصورات بورس الخصبة خصوصاً في المجال اللغوي حيث يتجسد التصوير في أرقى حلله، وانطلاقاً من بورس تعد اللغة علامة تنوب عن العالم في كل جزئياته، وهي علامة أيقونية بامتياز سواء في جانبها الشفوي الذي يعتمد على الصوت أو في جانبها المكتوب حيث تعتمد على الخط، وهذا ما يجعلها خطاباً بصرياً لأننا نرصد خطوطها بصرياً، وخطاباً سمعياً لأننا نلتقط أصواتها سماعاً، وقد تحدث

(33) ينظر نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 86.

بورس عن الضجيج الاصطناعي في السينما والمسرح[34]، كمثال على الأيقونة السمعية التي تمّ التغاضي عنها تماماً، ربما كان هذا التغاضي نتيجة توجه سيميائي مختلف في ميدان الأدب واللغويات خصوصاً حيث كان لمشروع دي سوسور الحظ الأكبر من الدراسة والتوسع أكثر في تصوره، نظراً إلى ملامسته المباشرة للعلامة اللغوية، عكس تصور بورس الذي تميّز بالاتساع والعموم، والابتعاد نسبياً عن مجال العلوم الإنسانية إلى العلوم التجريبية.

الدراسة السيميائية الوحيدة عند العرب التي توجهت نحو تطبيق نظرية بورس في مجال القراءة الأدبية، هي الدراسة التي قام بها محمد الماكري والموسومة بـ: «الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي»[35]. ففي الفصل الثالث من هذه الدراسة يعرض الكاتب تصور بورس للسيميوطيقا محدداً المجال الأيقوني للعلامة، يقول: «يعتبر ش.س. بورس أول من حدد بدقة ـ من خلال المرتبة الأيقونة للعلامة مجال الصورة تحت اسم المجال الأيقوني (Domaine

---

(34) ينظر أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للنشر والمركز الثقافي العربي، ط. 1، 2005، ص 93.

(35) محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط. 1، 1991.

iconique)، فجاء تحديده أول تعريف نظري صارم ومضبوط لعالم تواصلي غير لغوي، سيكتسب أهميته عبر الدراسات اللاحقة التي انصبت على دراسة المجالات التعبيرية البصرية المختلفة»[36].

وبعد عرض نظري لتصور بورس، ينتقل الماكري إلى تطبيق هذا التصور على أحد نصوص محمد بنيس الشعرية، عنوانه «هكذا كلمني الشرق موسم الحضرة»، وقد ركّز الدارس اهتمامه على الجانب الشكلي البحت لخط الطباعة، الذي كتبت به القصيدة، معتمدة على أشكال بصرية مختلفة، حاول فيها الدارس تأويلها بالاعتماد على الموضوعات المتناولة، انطلاقاً من طبيعة شكل النص، الذي كان أشبه باللوحة التشكيلية منه إلى القصيدة، التي يعزى ورودها في ذلك الشكل إلى الجدة التي طرأت على القصيدة العربية، غير أنها جدة عصر الانحطاط، حيث تداري المضامين بالأشكال، فالدراسة ـ على أهميتها ـ جاءت أنسب لدراسة سيمياء الرسم، أكثر من دراسة الشعر والأدب، الذي يتميز بلغة ونحو خاص به، يسعى الدارس لقراءته، وكشف شفرته، وليس وصف أشكاله، ولعل الشيء الأساسي الذي يفقد هذه الدراسة أهميتها التحليلية هو أنها لن تصل إلى هذه النتائج نفسها، لو أن التحليل قام على النص نفسه مكتوباً بطريقة بسيطة، أو التحليل على النص الشفوي.

---

(36) م.ن.، ص 39.

- الاستعارة والأيقونة

لعل العلامة الأيقونية البديلة في التحليل السيميائي للأدب هي الاستعارة التي عدّها بورس علامة أيقونية، غير أننا لا نستطيع تحديد مجال الاستعارة في تصوير بورس، هل يقصد بها مفهومها الضيق كصورة بيانية مفردة، أم مفهومها الواسع الممتد في اللغة كنظام علم وفي الكلام والكتابة كاستعمالات للغة؟. بيد أننا سرعان ما نجد ضالتنا في مقولة أ. إيكو «اللغة استعارة كبرى»، وهي مقولة نعززها ونؤكدها من خلال ما ذهب إليه أرسطو الذي يضع الاستعارة على رأس الصور إلى جانب جورج شاربونيه الذي يعدها بديلاً من الكتابة والنظم[37].

وهي قرائن كافية لتجاوز بورس الذي ذكر الاستعارة عرضاً، دونما توسع في دراستها، وهي حسبه لا تشكل نوعاً بل صيغة لإنتاج المعنى، حيث إنها علامة تحيل على علامة أخرى عن طريق سيرورة لا متناهية (sémios illimitée)، وهذه العلامة لن يكون لها معنى ما خارج سياق خاص لحظة تفاعل، أي وفق سيرورة سياقية (Sémios contextuelle)[38].

---

(37) انظر الفصل الأول من البحث.

(38) Image, Diagramme et Métaphore, a propos de l'icône chez C.S.Peirce. Résumé du texte de Philippe verhaegen, recherches en communication, n° 1, www.comu.ucl.ac.be.

وعليه فالاستعارة هي أيقونة بمعنى أنها علامة تحيل على شيء (موضوع) تشبهه (أو تتطابق معه أو توهم بهذا التطابق) حيث تستعمل كعلامة لذلك الشيء، وهذا ما ينطبق على اللغة أو الكتابة كعلامة للعالم ـ كما أشرنا سابقاً ـ وهي تصوير (Représentation) للعلاقة السيميائية المتماثلة أو المتطابقة التي تضع علامتين من حقلين مختلفين في علاقة تطابق دينامية.

3.2 ـ الاستعارة بين بين

قبل الانطلاق في التحليل النموذجي لا بدَّ من ذكر مبادئ الاستعارة بقصد فهم أكثر لآلية اشتغال اللغة، وتأكيد ما سبق تناوله. يحدد الدكتور طه عبد الرحمن في دراسته للاستعارة ثلاثة مبادئ أساسية، هي مبدأ ترجيح المطابقة على المشابهة، ومبدأ ترجيح المعنى على اللفظ، ومبدأ ترجيح النظم[39].

سنحاول تناول هذه المبادئ الثلاثة، التي تمثل الإشكالية الفلسفية التي تطرحها الاستعارة منذ القديم، في البلاغتين العربية والغربية بشيء من التوسع، من خلال محاولة تطبيقها على فروع التخييل الأخرى، لإثبات أن مصطلح الخطاب الاستعاري بديل مناسب للخطاب المجازي والخطاب اللغوي

---

(39) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط. 1، ص 305.

بصفة عامة، لأن الخطاب يتوسل اللغة في جانبها الاستعمالي، أي يتوسل الكلام (وهو ما يشتغل عليه تحليل الخطب)، وبما أن اللغة استعارية في مجملها، ومثلما يقول أ. إيكو: «الإنسان حيوان رمزي، هي عبارة لا تستهدف لغته فحسب، بل وثقافته كلها، إذ إن مواقعه ومؤسساته وعلاقاته الاجتماعية ولباسه أشكال رمزية، يجسد فيها الإنسان تجربته كي يجعلها تجربة قابلة للتواصل»[40].

يكفي أن تستهدف مقولة إيكو اللغة وحدها حتى تكون مهيمنة على جميع الأشكال السيميائية الأخرى، لأنها جميعاً تنصهر في اللغة التي تمتلك وحدها سلطة جعل هذه الأشكال أو الأنظمة العلامية دالة ومحققة لوظيفة التواصل.

وبما أن اللغة أو بصفة أدق الكلام استعاري في عمومه، فالتحليل لن يكون مقتصراً على جزء من الخطاب، بل على الخطاب ككل لإثبات التناول الاستعاري في إطار النظام، وهي الفكرة التي اشتغل عليها البلاغيون العرب منذ أن حاولوا الاقتراب من فهم النص القرآني، انطلاقاً أو بتوسلهم لعلم الشعر العربي[41] لكشف بيان النظم القرآني وإعجازه.

---

(40) أ. إيكو، قضايا الدليل الفلسفية، تر: حسن الطالب، مجلة علامات، العدد 16، موقع سعيد بنكراد.

(41) اشتغل البلاغيون العرب على النص الشعري دون غيره من النصوص، لأن الثقافة العربية كانت في الغالب شفوية، وهذا ما خدم النص الشعري الجيد. ووصف الجيد ليس اعتباطاً بل نشير به ضمنياً إلى إسقاط جزء كبير من النصوص الشعرية التي حكم عليها النقد والذوق

- ترجيح المطابقة على المشابهة

ينسج الدليل اللغوي علاقة مزدوجة مع الفكر من جهة، لأن اللغة في الأساس تعبير عن الفكر، ومن جهة أخرى لها علاقة مع الواقع كموضوع ومرجع للعلامة اللغوية، التي تحاول رصد الوقائع في الفكر أولاً، ثم قولبة الأفكار عن طريق اللغة، والأشكال الأيقونية تتمظهر أولاً في الفكر حيث تكون مجرد إنتاج، وحينما تصطبغ باللغة تصبح إنتاجاً واستهلاكاً في الآن نفسه: «فثمة علاقة بين أشكال الدلائل المعقدة (أو الملفوظة) وبين شكل الفكر، وبعبارة أخرى ثمة علاقة بين النظام المنطقي وبين النظام السيميائي»[42]. حسب أ. إيكو فأيقونية الفكر تتجسّد من خلال نظام منطقي، وترصد عن طريق الدليل اللغوي عبر خاصية نظامها السيميائي.

كما أن: «ثمة علاقة بين الدلائل البسيطة وبين الأشياء التي تدل عليها عبر وساطة المفاهيم أو لنقل ثمة علاقة سيميائة بين الدليل وبين المفهوم الذي يعتبر بدوره دليلاً على

= العربي بعدم جودتها لاعتبارات عديدة، وهي نصوص عافها الرواة، وبالتالي لم تحفظ، ما أدى إلى ضياعها، هذا الشعر الطيع للذاكرة قد ضاع أغلبه فما بالك بالنصوص النثرية التي وصل إلينا القليل الهين منها مما حفظته الذاكرة الشعبية وتناقلته جيلاً بعد جيل..

(42) أ. إيكو، قضايا الدليل الفلسفية، تر: حسن الطالب، مجلة علامات، العدد 16، موقع س. بنكراد: www.saidbenkrad.free.fr.

الشيء»[43]. وعليه فاللغة تمنحنا عبر خاصيتها الاستعارية أيقونات متطابقة مع الفكر ومع الواقع، أو على الأقل هكذا نتوهم. لهذا فالاستعارة تتجاوز التشابه لأن التشابه قد يمس بعض أجزائها (أجزاء العلامة) في حين أن قولنا بالتطابق يجعل اللغة أكثر أيقونة وأكثر دلالية.

الملاحظ أن طه عبد الرحمن يناقض في توجهه إلى ترجيح المطابقة في القول الاستعاري جمهوراً واسعاً من الفلاسفة والبلاغيين من العرب وغير العرب على السواء. فأرسطو ذهب إلى أن إنتاج الاستعارات خاضع لرؤية التشابهات في العالم، وهذا إقرار كاف لأن نقول إن أرسطو يرجح مبدأ المشابهة، والمنحى نفسه نجده عند أغلب البلاغيين العرب ـ إن لم نقل جلهم ـ فالجرجاني يجعل من التشبيه أصلاً والاستعارة فرعاً له، يقول: «التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره. . .»[44].

يكفينا في هذا المقام أن أغلب كتب البلاغة تعرف الاستعارة بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه لإقرار مبدأ المشابهة في الاستعارة. إذا كان الأمر هكذا، فَلِمَ اعتمد مبدأ المطابقة ورجحه؟.

---

(43) م.ن.، ص.ن.

(44) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 253.

لو نظرنا إلى العلاقة بين اللغة والفكر فلن نحصرها في مبدأ المشابهة، بل سنتجاوزه إلى مبدأ المطابقة بين اللغة والفكر في رصدهما ونقلهما لأشياء الواقع، الذي يعد مرجعاً مفتوح الدلالات والإيحاءات معاً، وما على الفكر إلا استثمارها لرسم واقع آخر تخييلي موازٍ للواقع كما هو، وبالتالي فلا يمكننا إنتاج واستهلاك القول الاستعاري دون عقد الوشائج بين ثلاثية القول الاستعاري المتمثلة في: الفكر، اللغة والواقع أو المرجع، حيث لا يمكن إدراك هذه الثلاثية إلا على أساس التطابق بينها، في حين أن المشابهة تنحصر في عملية الربط بين أشياء الواقع أو بين أشياء موجودة وأشياء ممكنة مثلما هو الحال في الخطاب الأدبي.

وفيما يأتي شكلنة لهذه العلاقة بين اللغة والواقع والفكر:

الفكر (مفاهيم) ⟵⟶ اللغة (تسميات) ⟵⟶ الواقع (أشياء)

اللغة وسيط بين الفكر والواقع، حيث العلاقة بين اللغة مع الفكر ومع الواقع تبقى عرضية (أو اعتباطية كما يقول دي سو سور)، في حين أن العلاقة بين الفكر والواقع هي علاقة تطابقية، تظهر من خلال اللغة كنظام سيميائي وسيط بين نظام منطقي (الفكر) ونظام أنطولوجي (الواقع أو المرجع)، خصوصاً وأن: «عملية التسمية جزء لا يتجزأ من المجاز وبخاصة الاستعارة في أدبيات البلاغة القديمة. فالاستعارة كان ينظر إليها في القديم على أنها صورة من

صور البلاغة تقوم بتصنيف تنوعات المعنى في استخدام الكلمات، أو بعبارة أدق في عملية التسمية، إذ تنتمي الاستعارة إلى اللعبة اللغوية التي تغطي التسمية»[45]. وما دام الأمر كذلك فمبدأ الاعتباطية سيتقلص بالتدريج ليحل محله مبدأ السببية، باعتبار أن هناك علاقة ما في القول الاستعاري، الذي ينطلق من عناصر واقعية متشابهة، ليرسم واقعاً يطابق بين الفكر وأشياء الواقع.

ويمكننا العودة إلى العلاقة بين المعنى والدلالة لفهم كيفية انتقال الدليل من الاعتباطية إلى التعليلية، ومن التعليلية إلى الاعتباطية، خصوصاً وأن أهم آلية للانتقال من الاعتباطية (المعنى) إلى التعليلية (الدلالة) تتم عبر الاستعارة، أي عبر نشاط اللغة الموغل في القدم، الذي لا يمكن الإمساك بتلافيفه مهما سعينا، باعتباره مرتبطاً بنشأة اللغة، وضمنياً بنشأة المعاني والمفاهيم، أو العلاقة بين الأسماء والمسميات وأيهما الأسبق، وهي المسألة التي شكلت حيّزاً كبيراً في مناقشات فلاسفة اللغة: «فهناك دعوة فلسفية تعتقد بالوجود المستقل في ذاته لأشياء العالم وموضوعاته (. . .) إن اللغة تعد مرآة تنسخ أشياء العالم وموضوعاته، وتترجمه في نسق سيميائي دال»[46].

---

(45) أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، ص 86.

(46) م.ن.، ص 121.

في حين أن هناك وجهة نظر مفارقة للسابقة هي النظرية الهيدغرية (نسبة إلى هيدغر) الذي يذهب إلى أن: «كينونة الأشياء ليس لها حضور ممكن سابق على الكلمات، وهذا هو معنى أن الشيء لا يمكن أن يكون» أو «لاشيء يمكن أن يكون بمنأى عن الكلمة»[47].

يؤكد هيدغر هنا دور الكلمة التي وحدها القادرة على الدليل بوجود الشيء، فلا وجود للأشياء خارج الكلمات أو خارج اللغة.

نخلص في الأخير إلى أن الجامع بين الأشياء ومسمياتها هو جامع المطابقة الضرورية. كما للمشابهة دور في الربط بين أشياء موجودة بالفعل إلى أشياء قابلة للوجود، مما يعطينا الانطباع بتعالق أشياء الواقع فيما بينها، حيث لا يمكن الإمساك بها في حال إفرادها وإنما ترصد في علاقتها بالكل، لهذا لا بدَّ من ترجيح النظم في القول الاستعاري والنظم يبتدئ من أصغر وحدات اللغة (الأصوات) إلى أكبر وحداتها (النص)، ولا قيمة للصوت ما لم يكن مشحوناً بمعنى ما هو دلالة ذلك الصوت، نظراً لأن اللغة حسب ابن جني هي مجموعة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم.

فالتعبير عن الأغراض يتأتى من خلال اللعب على مدونة صوتية محدودة، لكن إمكانية التعبير بها غير محدودة، لا

---

(47) م.ن.، ص.ن.

لشيء سوى لأنها أصوات ذات معان، هذا ما يدفعنا إلى ترجيح المعنى على اللفظ.

بالإضافة إلى هذا يمكننا أن نخلص إلى الطابع الثلاثي للعلامة اللغوية (صوت، فكرة، ومرجع) أو بالتعبير البورسي (ممثل، مؤول، وموضوع) على عكس تصور سوسور الثنائي: (دال أو صورة صوتية ومدلول أو مفهوم) الذي تبنته السيميائيات اللسانية عند غريماس وكريستيفا وبارث وغيرهم، إلى جانب ترجيح الجانبين التعليلي والاعتباطي معاً في اللغة، في حين أن أغلب السيميائيين اللسانيين يؤكدون اعتباطية الدليل اللغوي وبه يبررون اختلاف اللغات[48].

(48) حول ثنائية العلامة اللغوية، عند دي سوسور يمكن القول بأنه لم يلغ المرجع من تصوره، إنما ضمنه المدلول، أو الأحرى نتاج الدال والمدلول، أو الدليل الذي يمكن عده الجانب الثالث في العلامة اللغوية، لأن المرجع له وجود في كل الدراسات السابقة على دي سوسور المنصبة حول العلامة والعلامة اللغوية خصوصاً، سواء عند الفلاسفة المسلمين أو عند غيرهم، وما يجعلنا متأكدين أكثر أن دي سوسور لم يلغ المرجع بل ضمنه المدلول هو حديثه عن العلاقة الاعتباطية بين الدليل وما يشير إليه في الواقع (المرجع)، ونقول بأن المرجع أسقط من دراسة سوسور لاعتبارات تتعلق بمنهج اللسانيات البنيوية، وهو المنهج الذي سار عليه السيميائيون اللسانيون حينما أسقطوا هم كذلك المرجع رغم تعاملهم العرضي مع اللغة كنظام، باعتبارهم اشتغلوا على الكلام أو اللغة وإسقاطهم للمرجع جعلهم يصطدمون به باستمرار في دراساتهم، خصوصاً فيما يتعلق

أخيراً لا بدَّ من الإقرار بمبدأ المطابقة بين الدلائل اللغوية وأشياء العالم حتى يتم إدراكها، وحتى تكون خطابات أيقونية استعارية بطبيعتها قابلة لأن تنتج وتستهلك وفق صور ومشاهد ذهنية تلعب دور الأيقونة والرمز والمؤشر في الآن ذاته.

- ترجيح المعنى على اللفظ

تؤكد النظرية التقليدية للاستعارة، ممثلة في الإرث الأرسطي خصوصاً، على أهمية اللفظ الاستعاري على حساب المعنى: «فهي تجعل الاستعارة مسألة لفظية، مسألة تحويل أو استبدال للكلمات»[49].

وهو يعرفها باعتبارها نقلاً أو تغييراً، حيث يعدها نقلاً لاسم شيء إلى شيء آخر، بمعنى أنها نقل دال إلى دال آخر[50]. وهنا تأكيد أن الاستعارة في اللفظ وليس في المعنى، بمعنى التأكيد على الجانب الصوتي أو الخطي للكلمة على حساب الأثر النفسي أو الذهني الذي تطبعه الكلمات في الأذهان.

ومسألة اللفظ والمعنى شغلت حيّزاً كبيراً في الفكر

= بالسيميائيات السردية، لهذا سنضم صوتنا إلى بارث الذي قال بأن العلامة منذ الرواقيين ترصد وفق منظور ثلاثي.. أي دال ومدلول ومرجع.

(49) ريتشاردز، فلسفة البلاغة، مجلة العرب والفكر العالمي، ص 38.

(50) ينظر عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، مجلة فكر ونقد، ص 108.

التقليدي العربي، سواء في الدراسات البلاغية أو النقدية، وقد راوحت في مجملها بترجيح اللفظ أحياناً والمعنى في أحيان أخرى، مع وجود مواقف توفيقية ترجحهما معاً. غير أننا نسجل ترجيحاً للمعنى على حساب اللفظ في الدراسات البلاغية الغربية والعربية الحديثة، فمكمن الإشكال إذن هو فيما تكمن الاستعارة، هل في اللفظ (أو بتعبير تعميمي النص) أم في المعنى (أو التصوير الناتج عن أثر الأصوات اللغوية)؟ أم كامنة في كليهما معاً؟ وإذا رجح أحدهما على الآخر، فما هي مسوغات هذا الترجيح؟

ـ مسوغات ترجيح اللفظ على المعنى

اللغة قبل أن تكون مادة صوتية أو خطية مثيرة لمفاهيم موجودة بالفعل كانت عبارة عن تصورات ممكنة تصبح موجودات عندما تلبس اللغة التي تمنحها وجوداً فعلياً، يتحقق إذا تم التواصل والتفاعل بين الكاتب والقارئ، أو الأحرى بين المخاطِب والمخاطَب، وبالتالي فاللغة هي التي تلبس المعاني لبوسها، لذلك فالمزية للألفاظ وليس للمعاني، وعليه فإن: «صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل»[51] مثلما يقول ابن خلدون في «مقدمته».

---

(51) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط. 2، بيروت، 1979، ص 1110.

ولا يفوتنا في هذا المقام ذكر مقولة الجاحظ المشهورة التي ألهمت النقاد والبلاغيين من بعده، وجعلتهم يتجهون صوب اللفظ يرجحونه، معتبرين المعنى تابعاً للفظ، يقول الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء وجودة السبك، وإنما الشعر صيانة وضرب من التصوير»[52]. أين نرصد ميلاً كلياً نحو الألفاظ (الدوال) على حساب المعاني (المدلولات)، وفي هذا في رأينا إجحاف للمعاني التي يعدها الجاحظ مطروحة في الطريق يعرفها كل شخص، وبالتالي فالمزية في إقامة الوزن وتخير اللفظ.

أما ابن خلدون فله مسوغاته الخاصة، حيث يقول في هذا الصدد: «والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلناه، وهو بمثابة القوالب للمعاني»[53].

(52) أبو عثمان الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء الأول، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، 1969، ص ص 280، 281.

(53) ابن خلدون، المقدمة، ص 1111.

إن الأخذ بفكرة الجاحظ يعني إماتة اللغة، والحكم عليها بالتحجر، لأنه ينكر ويسقط ضمنياً حركية وسيرورة اللغة، المتجسدة في اللفظ الواحد الذي يحتمل عدة معان ودلالات متجددة باستمرار، عبر الاستعمال أي الكلام، الذي يمنح الألفاظ وجوداً جديداً، يشحنها بدلالات متجددة باستمرار، حتى لا يمكن إيقاف حركيتها هذه، لأنها خاصية في اللغة التي تأبى تحجر معانيها، وما يمنح اللغة هذه الحركية هو الآلية الاستعارية عبر مختلف تجسداتها.

ولعل السبب في هذا التوجه نحو تمجيد الشكل (اللفظ) على حساب المحتوى (المعنى)، هو إغفال البلاغيين من العرب أو غيرهم للفروق بين المعنى كمعطى سابق مشترك محسوب على اللغة، وبين الدلالة كانزياح أو بلورة لمعنى جديد، متعلق بالمعنى الأولي أو المعنى الأساسي.

والكلام نفسه يُقال عن ابن خلدون الذي أضاف إلى هذا السبب سبباً آخر هو وجود الألفاظ في اللسان والنطق، وكينونة المعاني في الضمائر، فالموجود في اللسان (الألفاظ) له وجود فعلي آني يمكن معاينته مباشرة، في حين أن الكائن في الضمائر (الأذهان) غير قابل للمعاينة، فهو مجرد إمكانية (قد توجد وتعاين وقد لا توجد وتبقى إمكانية)، وقد غاب عنه أن هذه الإمكانية سابقة على الوجود، فالأفكار تختمر في الأذهان قبل أن تصب في قالب الألفاظ وتلبسها. فما الألفاظ سوى ناقل شكلي أو رمزي للتصورات والأفكار.

يرتبط القول الاستعاري لدى أرسطو بالوظيفة الزخرفية الجمالية، لهذا يؤكد أرسطو على ضرورة تخيّر الألفاظ الحسنة التي فيها مقابلة وإيقاع، إلى جانب حضورها في الذهن وسهولة التناول، وللفظ وحده الفضل في استساغة أو إنكار وقع الاستعارة، وجمالها الزخرفي، وبالتالي فأرسطو يلتقي والبلاغيين العرب القدامى في تفضيلهم اللفظ على المعنى، إلى جانب النظر إلى الاستعارة على أساس إفرادها، وليس النظر إليها من جانب نظمها وتعالقها فيما بينها داخل الخطاب، وكذلك اعتبارها انزياحاً للغة عن العادية واعتبار اللفظ الاستعاري ذا معنيين، حقيقي ومجازي، أو بالأحرى معنى ودلالة، في حين أننا نسعى للبرهنة على استعارية اللغة في تجسداتها المختلفة عبر الخطابات الأدبية وغير الأدبية، ما يدعونا أولاً: إلى إنكار فكرة المعنى الحقيقي الذي أثبتت الدراسات الدلالية الحديثة أنه مجرد وهم لا غير، أي توهم أن للألفاظ أو الكلمات معاني مطلقة، ولعل أول امتحان لمعنى الكلمة هو توظيفها في سياق كلامي ما مغاير لسياقاته المعجمية، حيث نلاحظ تغيّراً جذرياً لمعنى الكلمة، وهذا ما تؤكده النظريات السياقية في الدلاليات الحديثة، التي تؤكد على تفاعل الكلمات فيما بينها في سياقات داخلية (نصية)، حيث تكتسب الكلمة دلالات جديدة، تختلف تماماً عمّا يسمى المعنى الأصلي أو المعاني الأصلية، التي قد نرصد

بعضها في المعجم، الذي قد يمنحنا معاني سياقية عديدة، لكنها غير نهائية البتة، لأننا غير قادرين على حصر هذه السياقات، فهناك دائماً سياقات ممكنة تمنح الفكر خصبه، والنص الأدبي إبداعيته دون تمييز للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، لأن فكرة النص الأدبي قد تجاوزها الفكر النقدي المعاصر، الذي وجد نفسه محاصراً بتداخل النصوص على اختلاف أجناسها، خصوصاً مع توجه التحليل الأدبي إلى تبئير التحليل على العنصر المشترك بين هذه الأجناس، وهو اللغة.

وما يعزز لدينا هذه الفكرة أكثر هو وجود نصوص تتميز بالاستقرار والقدم من حيث نظمها، إلا أن معانيها تبقى حية فينا، لأن معانيها تنبعث من جديد كلما تغيّرت سياقاتها الخارجية ـ وهذا رغم استقرار سياقاتها الداخلية ـ وخير مثال على هذا هو النصوص الدينية، وبالتحديد الكتب السماوية وخصوصاً القرآن الكريم باعتباره النص الوحيد الذي احتفظ بسياقه الداخلي لأنه سلم من التحريف، فالقراءات والتفاسير التي أعطيت له تبقى غير مستنفدة وغير نهائية، وهذا ليس لمزية في اللفظ، إنما لمزية في الدلالة التي تتميّز بالمرونة التي تجعلها قابلة للتكيف مع سياقات خارجية جديدة، فرغم البعد الحضاري والزمني الذي يفصلنا عن الفترة التي نزل فيها

القرآن الكريم إلا أن أحكامه ودلالته الإنسانية تبقى سارية في كل زمان ومكان.

وقد يُقال في هذا المقام أن ما قد يسري على القرآن الكريم، ليس بالضرورة سارياً على النصوص الأدبية، لأن الأول نص إلهي معجز بألفاظه ومعانيه ونظمه، في حين أن الثاني هو عصارة فكر بشري، الأول مطلق والثاني نسبي، فلا مجال للقياس، ففي هذه الحالة نرد فنقول بأن العقل البشري أنتج هو الآخر نصوصاً خالدة بمعانيها المتجددة، فكم من نص سجل مقروئية عبر العصور وفي كل مرة كان يمنح معاني جديدة ومعه حياة جديدة، **فالكاتب الذي يوقّع وفاته حينما يكتب نصه، يعلن ميلاد سلطة النص داخل مملكة لغة اللغة، مملكة الاستعارة/ الكتابة.**

قد يكفينا ما قد بيّناه في السابق لترجيح المعنى على اللفظ في القول الاستعاري، غير أننا سنتعرض إلى المزيد من الدلائل، لتدعيم حججنا التي قد تبدو واهية، ما لم يكن لها سند معرفي كاف لإثباتها. ومن مسوغات ترجيح المعنى على اللفظ أو التغيير الذي يطرأ في اللفظ المستعار لا يمس مكوّناته الصوتية ومخارجها، وإنما التغيير يحدث في المعنى الذي يعد اللفظ مجرد وعاء له، فتكتسب الألفاظ معاني جديدة غير ما اصطلح عليها، أي إن هناك انتقالاً من المعنى إلى الدلالة، التي قد تصير معنى حقيقياً لهذه الألفاظ.

والأمثلة على هذا كثيرة في الألفاظ العربية، منها لفظ العين الذي يعني عضو إبصار وهذا معناه الاصطلاحي، إلا أن اللفظ يستعمل استعمالات استعارية شتى، فيقال: عين ماء، وعين الباب، وعين القوم، والعين الذهب...[54].

وهي استعارات مستعملة بكثرة حتى أصبحت تبدو دلالاتها كمعان حقيقية وليست استعارية، وهو ما يعبّر عنه في فقه اللغة بالمشترك اللفظي، حيث نجد للفظة الواحدة عدة معانٍ، ويعزى هذا الاشتراك إلى أن المادة الصوتية والألفاظ محدودة جداً مقارنة بالمعاني غير المتناهية، وعليه فجدة المعاني والمفاهيم تستلزم البحث عن الألفاظ المناسبة، القادرة على حمل المعاني المتعلقة بها، فنلجأ إلى الاستعمال الاستعاري للألفاظ فتحيد عن معناها الأصلي إلى معانٍ استعارية جديدة، وهي الآلية التي تشتغل بها مصطلحات العلوم المختلفة، فمثلاً المصطلحات النحوية كالرفع والنصب والجر والاشتغال... هي كلها ألفاظ عامة لها معانٍ عامة، لكنها استعملت استعمالاً مخصوصاً كمصطلحات لعلم النحو، ونتذكر كمفاهيم إذا رصدت في مجال معرفي ما يكسبها دلالات إضافية استعارية تصبح في الغالب معاني حقيقية داخل مجالها المعرفي، لكن يجب التعامل بتحفظ مع مقولة

---

(54) ينظر مثلاً أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط. 4، 1993، عالم الكتب، القاهرة، ص 153.

المعنى الأصلي (الحقيقي، الأولي، أو الأساسي) لأن كلمات كثيرة فقدت نواتها الثابتة الأصلية، واكتسبت نواة ثابتة أو دلالة اصطلاحية جديدة، هي في الأصل دلالة استعارية، ويحدث هذا لأن اللغة غير قادرة على حماية نفسها من مثل هذه الانزلاقات في معاني ألفاظها. وبالتالي فستتقلص المسافة بين المعنيين الحقيقي والاستعاري، وقد تزول نهائياً إذا سلمنا باستعارية الكلام (أو اللغة) وأيقونيتها.

ونخلص في نهاية الأمر إلى أن من غير الممكن حصر الاستعارة في اللفظ فقط، وإنما في الدلالة والمعنى، لأنها تطلق عنان المعاني لإنتاج نصوص مفارقة بعضها لبعض، وتنقل اللغة من وظيفة الإنباء الاجتماعية (التي لا تخلو هي الأخرى من اللغة الاستعارية) إلى الوظيفة الأدبية.

النتيجة التي نخرج بها في نهاية هذا العرض هي أن الاستعارة والكلام ككل، هما نتاج اتحاد وجهي الدلالة، اللفظ (الدال) والمعنى (المدلول)، فالمعاني المرتسمة في الذهن تتشكل وتتوسل اللفظ كقالب وكإناء لها، يتوسط عالمي الإمكان (الأفكار) والوجود (الكلام)، فالمدلولات تكتسي وجودها من خلال الدوال، وهي آلية اشتغال النص نفسها، الذي يخرج من دائرة الإمكان (عالم الأفكار) ويوجد من خلال الألفاظ، ويكتسب وجوده الفعلي إذا كان مطابقاً لفكرته الأولى الممكنة. والنصوص كلها استعارية نظراً لأنها تعمل على نشاط اللغة وتحولاتها الدلالية، فالتحول الدلالي

يضمن للغة لغة ودلالة جديدة يفارق بها النصوص الأخرى، فلولا هذا التحول لأنتجنا نصوصاً متشابهة، ولتطابقت أفكارنا وتصوراتنا ورؤيتنا للأشياء.

ولهذا كله تجدنا نرجح المعنى على اللفظ في القول الاستعاري، رغم أننا لن ننكر الألفاظ ودورها الشكلي في نقل المضمون (المعنى).

وهذا ما يؤكده نصر حامد أبو زيد في كتابه «إشكالية القراءة وآليات التأويل»، حيث خرج برأي توفيقي في قضية اللفظ والمعنى، في مقاربته لآراء الجرجاني في المسألة ـ رغم أنه عد في قراءات عديدة لكتابته من أنصار المعنى على اللفظ ـ لكننا نجد أن نصر حامد أبو زيد يخرج بقراءة توفيقية بين اللفظ والمعنى، يقول: «وهكذا يتخلص عبد القاهر نهائياً من ثنائية «اللفظ والمعنى»، سواء على مستوى «النظم» أو على مستوى علاقة الدالة والمدلول في الكلمات المفردة، فاللفظ لا يكون «لفظاً» إلا وهو دال على معنى، فإذا تعرى اللفظ عن معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه، ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب»[55].

بيد أننا لا يجب أن نحيد عما نحن بصدده بمناقشة دلالية الألفاظ الاستعارية وليس قضية الألفاظ بصفة عامة، رغم أننا أكدنا فيما سبق استعارية اللغة ككل، لكن توخياً للتوضيح، كان لزاماً علينا التفريق بين القولين الحقيقي والاستعاري،

---

(55) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 176.

لعدم السقوط في مأزق الأحكام المسبقة، خصوصاً وأن الأمر يتعلق بإحدى أهم إشكاليات بحثنا هذا.

وانطلاقاً من الجرجاني دائماً سوف نحاول تبيان مسوغات ترجيح المعنى على اللفظ، الجرجاني: «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إن قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة فقلت: خرج زيد (...) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»(56).

يميّز الجرجاني بين نوعين من الكلام، الأول حقيقي نتوصل فيه إلى الدلالة من اللفظ مباشرة عن طريق الحدس، انطلاقاً من معرفتنا للغة ومعانيها الموجودة مسبقاً في الذهن، فالمعاني معطاة سلفاً وهي لصيقة باللغة ومكمن قيمتها. أما الضرب الثاني فهو الكلام المجازي (أو الاستعاري)، حيث نحدس في اللفظ معنى حقيقياً ظاهراً، ننطلق منه لنستدل به على دلالة باطنية هي المعنى المقصود، وتتميّز الدلالة بأنها معطى جديد في اللفظ لم يكن له، بل هو وليد التحول

---

(56) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 250.

الدلالي في اللغة، وبالإمكان التمثيل بالشكلنة التالية قصد توضيح المسألة:

حدس

العبارة اللغوية (خرج زيد: دال) ⟵ المعنى الأول: مدلول العبارة اللغوية

حدس

أو القول الاستعاري: كثير الرماد (دال) ⟵ كثرة الرماد بسبب كثرة إضرام النار (المعنى الأول أو المدلول الأول) ⟵ المعنى الثاني أو معنى المعنى

استدلال

المعنى النهائي (الدلالة): ⟵ الكرم والجود[57].

انطلاقاً من هذا نقول بأن المزية في العبارة اللغوية الحقيقية، التي تروم الإخبار والإنباء بمعناه الضيق، يكون للفظ والمعنى معاً، لأنهما متلازمان، في حين أن المزية في القول الاستعاري هي للمعنى أكثر من اللفظ، لأن الانتقال عن طريق الاستدلال العقلي يتم من المعنى إلى معنى المعنى، ولو كانت للفظ في هذا مزية لكان حافظ على معناه الحقيقي، فما هو (أي اللفظ) سوى: «مستودع لما خبرته الأمة طويلاً وتأملته بعيداً وحصلت فيه فهماً خاصاً، ثم دمغت به اللغة دمغاً»[58].

---

(57) الشكلنة اقترحها نصر حامد أبو زيد، وضمنها كتابه إشكاليات القراءة وآليات التأويل، (ص ص 113، 114)، وقد تصرفنا فيها.

(58) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة، كتاب المفهوم والتأثيل، ص 17.

- ترجيح النظم

لقد ساهم وهم المعنى المطلق للكلمات في إشاعة التناول الاستعاري في إطار الكلمة معزولة عن سياقها الكلامي، أو النص (الاستعمالي) خصوصاً في البلاغة القديمة، حيث تحصر الاستعارة في اللفظ دون التركيب، وهذا ما أكدناه في المباحث السابقة في تناولنا للبلاغة الأرسطية التي تحصر الاستعارة في اللفظ، وكذلك الشأن بالنسبة إلى البلاغة العربية، التي تناولت المعنى في إطار اللفظ أحياناً، وفي إطار النظم أحياناً أخرى، غير أن النظم ينطلق من الوحدات الدنيا (الأصوات) إلى الوحدات الكبرى (النصوص)، فاللفظة معزولة بحاجة إلى نظم هي الأخرى؛ فمفهوم النظم يتعلق بوحدات اللغة ككل وليس التركيب فحسب. وسنعود إلى هذه المسألة بشيء من التفصيل فيما يأتي خصوصاً وأن النظرية النظمية راسخة في التقاليد البلاغية والنقدية عند العرب، عكس النظرية البلاغية الغربية التي لم تتفطن إلى فضل النظم في إنتاج المعنى إلا حديثاً، من خلال النظرية التفاعلية (تفاعل الكلمات) والنظريات السياقية في الدلاليات الحديثة.

ولأننا نحاول مقاربة هذه التنظيرات الدلالية والسيميائية خصوصاً على النصوص، باستثمارها قصد الخروج بقراءة نقدية للنص المدروس، فضمنياً الدراسة لن تتوقف في حدود

اللفظ المستعار، بل تتجاوزه إلى النص ككل وعالمه الدلالي، خصوصاً وأن النصوص هي استعارات كبيرة ـ مثلما أكدنا سابقاً ـ لكن السؤال المطروح هو كيف سيتم التحليل على النص؟ علماً بأن دراسة النصوص تتم في عدة مستويات، والدلالة مع النظم يتجليان أيضاً في وحدات النص كله، ابتداء من أصغر وحداته (الأصوات) إلى أكبرها (النص ككل)، مرروراً بالوحدات الصرفية (المقاطع الصوتية) والوحدات التركيبية (الجمل) فهذه الوحدات كلها هي وحدات تحمل دلالة أي ذات معنى.

رأينا في المبحث السابق (مبحث ترجيح المعنى على اللفظ) كيف أن الألفاظ ترتبط بالمعنى ولا يمكن فصلها عنه، فمن غير الممكن أن تريد اللفظ لنفسها، فهي متعلقة بمعانيها التي شحنت بها، وهي موضوعة أساساً للتعبير عن الصور الذهنية الرابضة في العقل، فالألفاظ المعزولة هي مجرد مسميات لموجودات حاضرة في الذهن مسبقاً، هي مفاهيم لها وجود سابق يمتاز بنوع من الاستقرار النسبي، فاللفظ من هذه الوجهة ما هو سوى: مستودع لما خبرته الأمة طويلاً وتأملته بعيداً وحصلت فيه فهماً خاصاً، ثم دمغت به اللغة دمغاً.

بيد أن الجرجاني يرى بأن دلالة اللفظ لا تكون فيه منعزلاً، بل تعرف منه في إطار النظم، أي بمعنى أن لا مزية

للفظ دونما نظم، والنظم عند الجرجاني مصطلح جامع يتوخى فيه معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه(59).

دلالة اللفظ لا تعرف منه منعزلاً، وإنما تعرف منه في إطار النظم الذي لا يعني توالي الألفاظ نطقاً أو كتابة كيفما جاء واتفق بل هو تناسق دلالتها وتلاقي معانيها وتطابقها مع الفكر، والمعنى مرتبط بالنظم، حيث إن إحداث أبسط تغيير في النظم يترتب عليه بالضرورة تغيير في المعنى.

تكتسي اللغة كنظام سيميائي أهمية بالغة بين أنظمة التواصل السيميائية الأخرى، نظراً لانفرادها بمجموعة خصائص، حددها الدرس اللساني الحديث، فهي شاملة للأنظمة العلامية الأخرى، لأن هذه العلامات تتقاطع دائماً مع اللغة، ولا يمكنها أن تصبح دالة ما لم تتقاطع باللغة، التي تعيرها نظامها الرمزي الدال، إلى جانب خاصية توفرها على أجرومية خاصة تفتقدها اللغات السيميائية الأخرى. أضف إلى هذا قابليتها لأن تقطع لوحدات دالة وأخرى (غير دالة)، أو الأحرى قابلية اللغة لأن تحلل في ذاتها، كما أننا بإمكاننا تقطيع الوقائع السيميائية الأخرى انطلاقاً منها وعن طريقها، والأمثلة على هذا كثيرة قد أقرّها جميع السيميائيين سواء في سيميولوجيا الدلالة أو التواصل أو السيميائيات السردية، فرولان بارث مثلاً لما حلل نظام الموضة، حلله

---

(59) انظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 93.

انطلاقاً من اللغة، أي من خلال المقالات المنشورة في الجرائد المهتمة بالموضة.

وأما في السيميائيات الأدبية، فالتحليل يتناول الفكرة انطلاقاً من اللغة، وفوق كل هذا فاللغة لها بعد دلالي (Sémantique)، يمدها بقابلية الدخول في علاقات مكوّنة ألفاظاً، وهذه الألفاظ تدخل في علاقات لتكون جملاً، والجمل تكون نصاً يعد أيقوناً لفكرة أو واقعة ما محددة بالزمان والمكان.

إن البعد الدلالي في العلامة اللغوية يمنحها مرونة دلالية، تتأتى أساساً من خلال التحول على مستوى المدلول، ليصبح علامة ذات مدلول آخر، يرتبط بعلاقة مشابهة أو مجاورة مع المدلول الأول، وهو التحول الناتج عن الأنماط الاستعارية المختلفة، كالاستعارة والمجاز والكناية... وهذا التحول هو الذي يسمح بنقل النص اللغوي من وظيفة الإنباء ليحقق وظائف أخرى أدبية[60].

ولعل أبرز هذه الوظائف هي التمثيل (La représentation) الأيقوني، عبر ما يطلق عليه حديثاً بالنص الأيقوني (Econo-texte) المتعلق بالاستعارة النصيّة أو الأحرى النص الاستعاري المشتغل كبديل لواقعه أو مجموعة وقائع ما،

(60) ينظر نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 86ـ87.

حيث يفترض وجود استعارة كبرى تولد منها مجموعة من الاستعارات النصيّة، التي تصب كلها في إبراز الفكرة المراد تمريرها عبر الخطاب الأدبي.

وعلى كل حال لا يمكننا إدراك أي علامة منعزلة عن سياقها الكوني، فهي لا تدرك بذاتها بل تدرك من خلال ترابطها مع العلامات الأخرى وفق سيرورة لا متناهية، هذا المبدأ العام يمكن إسقاطه على الاستعارة اللغوية، التي لا مناص من إدراكها في علاقتها بالتركيب الجملي، حيث تكتمل عناصرها التي تدرك من خلالها، ولكي تكون دالة يجب أن ترتبط بتراكيب جملية أخرى تشترك معها في بناء النص، الخاضع بدوره للسياق الثقافي والتاريخي الذي ينتجه.

3 ـ الصورة الشعرية

الملاحظ أن السيميائيات اللسانية (شكل التعبير)، والسيميائيات الأدبية (شكل المحتوى)، اتجهت في تنظيراتها لمفهوم العلامة إلى المدرسة اللسانية الأوروبية، وعدت في مجملها تفرعات للجهود النظرية السوسيرية خصوصاً، في حين أنها تجاهلت بشكل تام ـ تقريباً ـ سيميائيات بورس الذي عد أحد أقطاب السيميائيات الحديثة، وقد أشار داسكال إلى أهمية مشروع بورس وسده لنقائص عديدة في نظرية سوسير وإكماله للمشروع السوسيري. ولعل أهم هذه

النقائص هي تعميمه لمفهوم العلامة، وتجاوزه للعلامة اللسانية، إلى جانب تجاوزه للبنية المحايثة المغلقة إلى البنية الدينامية والنسق المفتوح، الذي عبّر عنه بمفهوم السيرورة السيميائية (La Sémiosis) اللامتناهية للعلامة. وهذا بإقراره بوجود طرف ثالث للعلامة: ممثل، مؤول، وموضوع.

وهو مفهوم جد هام بالنسبة إلى السيميائية التأويلية التي نحن بصددها، إلا أن هذا لم يكن ليستثمر في الدراسات السيميائية للنصوص، إلا في حدود ضيقة بعيدة إلى حد ما عن تحليل الخطاب الأدبي، واستثمرت فقط في الخطابات الصورية أو البصرية باعتبار أن: «سيميوطيقا بورس من هذا المنظور أنسب نموذج يرجع إليه للاشتغال على الخطابات البصرية حتى الآن. لقد علمت الثورة التقنية في مجال التمثيل (Représentation) وإعادة إنتاج الواقع على قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي المسمى «أيقوناً» منذ مطلع القرن الحالي، فمن جهة سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية مجموعة من مجالات التعبير التي كانت من نصيب الفنون التشكيلية (. . .) ومن جهة ثانية سوف تعمل السينما على تطوير استعمال الطرق الفوتوغرافية وتقنياتها وعلى الخصوص فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة. . .»[61].

---

(61) محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، ط. 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 41.

إلى جانب استثمار نظرية بورس في تحليل الخطابات البصرية كالسينما والإشهار، استثمرت كذلك في جانبها التداولي سواء من طرف معاصريه كشارل موريس أو من التداوليين كغرايس وأوستين وغيرهما وصولاً إلى غريماس، وهذا باعتبار نظرية بورس سيميا ـ تداولية إلى جانب خوضها في الجانب المعرفي الذي بقي مغيباً في هذه الدراسات أو أشير إليه بطريقة ضمنية من خلال التناول السيميا ـ تداولي.

سنحاول في دراستنا هذه إثارة هذا الجانب، وهذا بعد استعراض أهم المبادئ النظرية التي ترسو عليها نظرية بورس.

1.3 ـ المنطق الثلاثي للعلامة البورسية

1 ـ هي نظرية عامة لأنها تنظر في الوقت نفسه إلى حياة العلامة: الانفعالية (التفاعلية)، والتطبيقية، والعقلية، كما أنها تنظر في جميع عناصر العلامة السيميائية؛ ويعم مفهوم العلامة جميع الظواهر الكونية دون استثناء.

2 ـ هي نظرية ثلاثية. نستدل على ثلاثة أصناف للوجود هي: الأولانية، الثانيانية والثالثانية، الأولانية هي عالم الأفكار والممكنات، حيث تمثل الأفكار استعارة الشخص ورؤيته للوقائع الكونيّة، وتبقى غامضة ما

بقيت حبيسة عالم الإمكان، وطالما تحقق بعد عملية التواصل المنوط بها كعلامة بين الشخص وغيره، وطالما بقيت حبيسة الوعي المباشر (وعي الذات للواقع وأشيائه، وتتضح الفكرة الاستعارية متى اقترنت بالثانيانية (عالم الوجود) وبالثالثانية (عالم القانون)[62]، وقد عبّر جون ديوي عن عالم الممكنات بالوعي النائم. فأما الثانيانية فهي تمثل عالم الوجود أو عالم الموضوعات التي تبحث عن منزلتها داخل النسق العام للكون، هي عالم تجلي الأفكار والممكنات، لهذا تبقى مرتبطة بالأولانية، فالثانيانية تمثل تجلي واستيقاظ الوعي النائم، وأما الثالثانية فهي تمثل عالم القانون الذي ينظم العلاقة بين العالمين: **عالم الأفكار وعالم الموجودات، فيجعلها قابلة للفهم لأن القانون يسمها بالواقعية ويجعلها مقبولة كفكرة وعلامة ووجود واقعي فعلي.**

ووفق المنظور الثلاثي ـ دائماً ـ يقسم بورس العلامة إلى

---

(62) انظر أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، الطبعة الأولى، نشر رابطة الاختلاف والمركز الثقافي العربي والدار العربية للعلوم، 2005، ص135.

ثلاثة عناصر متلائمة مع مراتب الوجود، هذه العناصر هي الممثل والموضوع والمؤول، باعتبار أن العلامة أو الممثل هي شيء ما ينوب عن شيء معين بالنسبة إلى شخص ما، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه. إنه يتوجه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي يخلقها أسميها مؤولاً للعلامة الأولى، وهذه العلامة تنوب عن شيء ما هو موضوعها، وانطلاقاً من هذا نخلص إلى أن العلامة هي ما تنتجه وما تنتجه هو دلالتها المرتبطة بالممثل.

وقد سبقت الإشارة إلى عمومية النظرية، لأنها تتعلق بجميع العلامات الكونية، ولعل أهم وأعقد وأجدى هذه العلامات هي العلامة اللغوية في شتى استعمالاتها. وفي حديثه عن فروع السيميوطيقا، يتحدث بورس عن ثلاثة فروع تتلاءم كثيراً مع طبيعة العلامة اللغوية، بل أكثر من هذا فإن هي أطلقت على العلامات غير اللغوية، فإن هذا يكون بالقياس على العلامة اللغوية وانطلاقاً منها، وهذه الفروع هي:

1 ـ النحو الخاص: ومهمته اكتشاف ما يجب أن يكون حقيقياً في الممثل المستعمل من قِبل كل فكر علمي حتى يكون قادراً على تلقي دلالة معيّنة.

2 ـ المنطق: أي علم ما هو حقيقي كلية من ممثلات فكر علمي ما حتى يمكن أن يصلح لأي موضوع ممكن، أي من أجل أن تكون صادقة لنقل أن المنطق بمعناه الدقيق هو العلم الصوري لشروط صدق التمثيل.

3 ـ البلاغة الخالصة: ومهمتها اكتشاف القوانين التي بموجبها تولد علامة أخرى في كل فكر علمي، وعلى الخصوص القوانين التي تنتج فكرة ما فكرة أخرى[63].

3 ـ هي نظرية تداولية (براغماتية Pragmatique) بمعنى أنها تأخذ في الاعتبار سياق إنتاج وتلقي العلامات، إلى جانب أنها تحدد العلامة انطلاقاً من المؤول. وهذا ما يسمح لنظرية بورس أن تكون في الوقت ذاته سيميوطيقا التمثيل، التواصل والدلالة. كما أننا لو أخرجناها من طابعها الفلسفي الإبستيمولوجي، وطبقناها على الملفوظات اللغوية والنصوص فإننا سنتجاوز من خلالها سجن النسقية والبنيوية لنلتفت إلى جميع أطراف العملية الإبداعية المنتجة للنص العلامة

(63) انظر محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 44.

انطلاقاً من منتج العلامة، بالوقوف على مقاصده انطلاقاً من سياق الإنتاج، سواء تعلق الأمر بالسياق الداخلي للبنية النصية التي تعد نظماً وتأليفاً بين مجموع علامات متعالقة وفق منطق خاص بالمبدع أو تعلق الأمر بالسياق الخارجي حيث تراعى ظروف إنتاج النص التاريخية والثقافية... وغيرها من الموجهات الخارجية(64).

ويلعب متلقي العلامة دوراً في بناء دلالة النص، خصوصاً وأن النصوص لا تقول كل شيء وإنما تلمح أكثر مما تصرح، وهناك دائماً مساحات بيضاء في النص لا بدَّ أن يملأها المتلقي وفق مقاصده ووفق سياقات التلقي. بيد أن أهم المقاصد هي مقاصد البنية النصيّة، التي تتوسل اللغة التي بقدر ما تفشي لنا بأسرارها ودلالاتها، تخفي عنا مقاصدها وهي سمة النصوص الممتازة، التي تؤسس للنص المتعدد الذي لا يموت ولا ينتهي، لأن دلالته غير منتهية، وتؤسس لمفهوم السيرورة السيميائية، كما تؤسس للتأويل.

يعد مفهوم السيرورة السيميائية **(La Sémiosis)** مفهوماً مركزياً في سيميوطيقا بورس، ذلك لأن السيرورة تمنح

(64) Voire Patrice Guinard, analyse critique de la Sèmiotique de Peirce..., version 2.3: 04-2001-http://cura.free.fr/03peirce.

العلامة دينامية دلالية في ذاتها، حيث تحيل العلامة على علامة أخرى، ما يسمح بإنتاج دلالة ما استناداً إلى روابط منطقية، وصريحة تشكل جوهر العلامة وشروط وجودها. وهذا ما يسمح بتنشيط فعل القراءة والتأويل، انطلاقاً من طبيعة العلامة نفسها، التي يمكن النظر إليها من زوايا مختلفة، فهي تمثيلية، تدليلية وتداولية. وحسب بورس فالتداولية هي علم قواعد التأويل، وهو يسميها أيضاً بلاغة نظرية تشكيلية، منهجية ومساعدة على الكشف. فبوصفها بلاغة نظرية، فالتداولية هي: دراسة الظروف الضرورية لنقل الدلالة عن طريق العلامات من عقل إلى آخر أو من حالة إلى حالة أخرى[65].

ـ التظهير (التطبيق)

تروم الدراسة التطبيقية التي سنشرع فيها البرهنة على مدى استعارية العلامة اللغوية، واشتغالها على التصوير الذهني، المعتمد على رموز خطية، أو صوتية منظومة بانسجام، يجعلها دالة على صور واقعية تقدمها اللغة كخطابات بصرية بالإمكان معاينتها ذهنياً، هي خطابات تعتمد على فطنة القارئ وفهمه وطريقة بنائه للصورة، فالمتلقي مشارك في رسم خطوطها وليس مجرد مستهلك لها. ولعل ما يضفي على

(65) ينظر جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات: مدخل إلى سيميوطيقا، ش.س. بورس، تر وتح: عبد الرحمن بوعلي، ط 1، 200د مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص 132.

الكلام صفة التواصل التصويري هو اعتماده على أساليب بلاغية مختلفة، تصنع خطابات ذهنية قد تكون أكثر تطوراً وأكثر تصويراً من الخطابات البصرية، ذلك لأن سيرورتها التدليلية تكون أكثر فاعلية ونشاطاً في رسم أو إعادة رسم صورة واقعية، ذلكم لأنها أكثر إثارة وإعمالاً لذهن المتلقي. مثال هذا أجهزة الاتصال الحديثة التي تعتمد على العلامات الأيقونية، أي الصور البصرية أساساً لها كالتلفزيون مثلاً، هي خطابات استهلاكية، قد تحد من خيال المتلقي، ولا تشركه في عملية بناء موضوع العلامة، على عكس الخطابات اللغوية التي تشرك المتلقي في العملية التخيلية، وتترك له هامشاً كبيراً للتلقي، هذا دون أن نلجأ إلى تعداد أفضال اللغة وخصائصها على هذه الخطابات البصرية.

2.3 ـ التمثيل في الصورة الشعرية

تقول الخنساء في قصيدة ترثي بها أخاها صخراً وتذكر صفاته التي كان يتصف بها:

طـويـل الـنـجـاد، رفـيـع الـعـمـاد

كـثـيـر الـرمـاد إذا مـا شـتـا[66]

(66) البيت نفسه حلله عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، (ص 250). وحلله أيضاً محمد العمري في: القارئ وإنتاج المعنى في الشعر القديم، مجلة فكر ونقد، العدد 17، مارس 1999، دار النشر المغربية، ص 51.

البيت عبارة عن صورة مركبة من مجموعة كنايات تلخص بعض أوصاف الممدوح، كالطول: طويل النجاد، والنجاد هو غمد السيف، فطوله يتلاءم مع طول السيف، وطول السيف يناسب طول القامة، وعليه فهي كناية عن الطول. أما رفيع العماد فهي كناية عن رفعة النسب وشرفه. أما كثير الرماد فهو كناية عن الكرم والجود. وبالتالي نكون أمام خطاب شعري واصف، يصوّر لنا صفات الممدوح وخصاله، والوصف ميزة الشعر، فلا غرابة أن يحتوي على جمل اسمية غرضها الوصف في مقابل الجمل الفعلية التي تتلاءم مع الخطابات السردية المتميزة بالحركية مقابل السكونية التي نلمسها في الوصف.

والكناية كما هو شائع في تعريفات البلاغيين هي إطلاق لفظ أريد به معنى آخر غير معنى اللفظ المطلق. وبتعبير سيميائي، هناك معنى سطحي ملازم للفظ ومتعلق به مسبقاً، أريد به معنى عميق. وبالتالي فالكناية تجمع ين موضوعين:

يحيل

موضوع أول (طول النجاد) ← على موضوع ثان (طول القامة)، وهذا الموضوع الثاني هو المقصود. ففي: «حالة الكناية فإن الموضوع الحقيقي أو الوضع الحقيقي لا يذكر مباشرة، وإنما يكتشف بطريقة غير مباشرة»[67].

(67) فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللغوي، مدخل إلى علم الأدب، تر: أبو العيد دودو، الجزء الأول، دار الحكمة، فيفري 2000، ص177.

وعلى هذا فالكناية هي استعارة باعتبارها تعتمد آليات الاستعارة نفسها، التي تجمع هي الأخرى بين موضوعين: مُستعار له ومستعار منه، فقد استعير لطول القامة طول النجاد، واستعيرت للكرم كثرة الرماد. ولعل الاختلاف هو في أن العلاقة بين الموضوعين في الاستعارة تكمن في التشابه بينهما أو التطابق، في حين أن العلاقة بينهما في الكناية تكمن في علاقة التجاور، وهي علاقة عقلية استنتاجية: «وقد صرَّح أولمان سنة 1962 بأن لغة بدون الاستعارة والكناية غير معقولة: فهاتان الوسيطتان تلازمان البنية الأساسية للكلام الإنساني (. . .) وقبله تحدث روديه عن اللسانيين الذين أسسوا تقسيمهم لمختلف أنواع التحول الدلالي على الصور كالاستعارة المؤسسة على الارتباط بالتماثل، والكناية المؤسسة على الترابط بالتجاور»[68]. وبالنظر إلى العلاقتين: التماثل والتجاور نخلص إلى علاقة ثالثة تجمعهما هي علاقة التطابق بين الموضوعين من جهة، والتطابق بين الفكر، اللغة والواقع من جهة أخرى. وما يهمنا من كل هذا هو إثبات استعارية الكناية باعتبار علاقتهما معاً، حيث هناك علاقة احتواء للكناية في الخطاب الاستعاري.

---

(68) Voire Brigitte nerlich, la métaphore, art publié in site web: www.Métaphore.COM.

ـ دلالة الصورة الشعرية

القول بوجود موضوعين في العبارة الاستعارية للكناية، يعني إحالتها على معنى ثم على دلالة، أو من المعنى إلى معنى المعنى ـ حسب الجرجاني ـ المعنى الأول هو ما يتبادر إلى الذهن أولاً على سبيل الحدس، لأن له وجوداً سابقاً على النظم، في حين أن الانتقال إلى المعنى الثاني يتطلب عملية عقلية استنتاجية، ننتقل فيها من معان محسوسة (طول النجاد) إلى معان محسوسة أيضاً (طول القامة)، أو ننتقل من محسوس (كثرة الرماد) إلى معنى مجرد (الجود والكرم).. والحديث عن علاقة عقلية يعني ضمنياً وجود منطق ما يتيح الانتقال من الظاهر إلى الباطن.

يكمن منطق الانتقال من موضوع إلى موضوع آخر في وجود سيرورة سياقية، تتيح لنا عبر عملية استنتاجية الوصول إلى موضوع العلامة المقصود، فلو نظرنا في الصورة الأولى: كثير الرماد، واكتفينا بمعناها الحرفي، فلن يستقيم فهمنا، فالشاعرة بصدد المدح والرثاء، ولا علاقة لهما بكثرة الرماد، ولو انتقلنا مباشرة من كثرة الرماد إلى الجود، لما وجدنا علاقة تجمع بين الموضوعين. لكننا لو تدرجنا في فهمنا للانتقال وتتبعنا سيرورة العلامة اللغوية السياقية، فستمكن من فهم آلية اشتغال الكناية والخطاب الاستعاري.

نتوصل إذن إلى الموضوع المقصود عبر عملية استنتاجية ذهنية سبقنا إليها مرسل العلامة عبر عملية تأويل عناصر الواقع. حيث إن العلامة الأولى: كثرة الرماد تستدعي علامة ثانية هي: دوام إضرام النار، التي تستدعي بدورها علامة ثالثة هي: كثرة الطبخ، ثم كثرة الضيوف، وكثرة الضيوف دليل على السخاء.

كثرة الرماد = كثرة إضرام النار = كثرة الطبخ = كثرة الضيوف = الكرم.

وبالتالي نكون إزاء موضوع مباشر وموضوع نهائي مروراً بموضوعات دينامية تتيح وتنظم العملية الاستدلالية، لفهم منطق العلامة، فالموضوع المباشر هو كثرة الرماد على سبيل الحقيقة، أما الموضوعات الدينامية فهي على التوالي: كثرة اشتعال النار، ثم كثرة الطبخ، ثم كثرة الضيوف، وهذه الموضوعات كلها تشتغل كوسائط عقلية للوصول إلى الموضوع النهائي: الجود.

الحديث عن السيرورة السياقية يتم داخل البنية التي تؤطره، وهي سيرورة متعلقة بمقاصد المؤلف وبالبنية المحايثة للنص، وهي بنية قابلة لأن تنفجر مع أي قراءة تأويلية كاشفة عن سيرورة ممتدة في اللانهاية للعلامة اللغوية.

3.3 ـ علاقة الصورة بموضوعها

البحث السيميائي هو قبل كل شيء بحث في المعنى، أي في ما تنتجه العلامة، ورغم أن الخطاب الاستعاري هو إلحاق لمعنى ثان للعلامة يكون جديداً وطارئاً عليها، ما يجعل من هذه العلامة تبدو وكأنها تشير إلى موضوع قد يكون مطابقاً، أو يبدو غير مطابق للواقع، وتبدو وكأنها تخلق موضوعات جديدة، فيبدو المعنى في هذه الحالة وكأنه نتاج ذهني خالص، بينما هو ذو علاقة بالواقع والأحداث[69].

ولإثبات هذه العلاقة، نعود إلى مثالنا التطبيقي للإلمام بعلاقة العلامة بموضوعها.

ـ العلامة الأيقونة

يطلق على الأيقونات المشابهات أو المطابقات، لأنها علامات تحيل على موضوعات تتشابه معها، ففي حالة الكناية التي نحن بصددها، لا بدَّ للمتلقي أن يعود إلى السياق العام للقصيدة المرتبط بالبيئة العربية البدوية، ويبحث في موسوعيته المعرفية عن دلالة النار (المرتبطة بالرماد) ومكانتها عند الإنسان العربي، فالنار قرينة الجود والكرم، فلا عجب إن وجدنا شاعراً يهجو آخر قائلاً له بأنهم إذا رأوا ضيفاً قادماً إليهم طلبوا من أمهم بأن تبول على النار:

(69) ينظر أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص 125.

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم
قالوا لأمهم بولي على النار
فتمسك البول بخلاً أن تجود به
فما تبول لهم إلا بمقدار

فبولي على النار هي كناية عن البخل، لأن الضيف يهتدي بالنار إلى حيث الحياة، فالنار هي بصيص أمل في صحراء لا طعام ولا ماء فيها، ومحوها قتل لذلك الأمل لأنه حتى ولو اهتدى إلى البشر، فإنه لا يجد عندهم ما يحتاج إليه الضيف المسافر في الصحراء، لأنهم بشر لئام بخلاء لا يحتفون بالضيف.

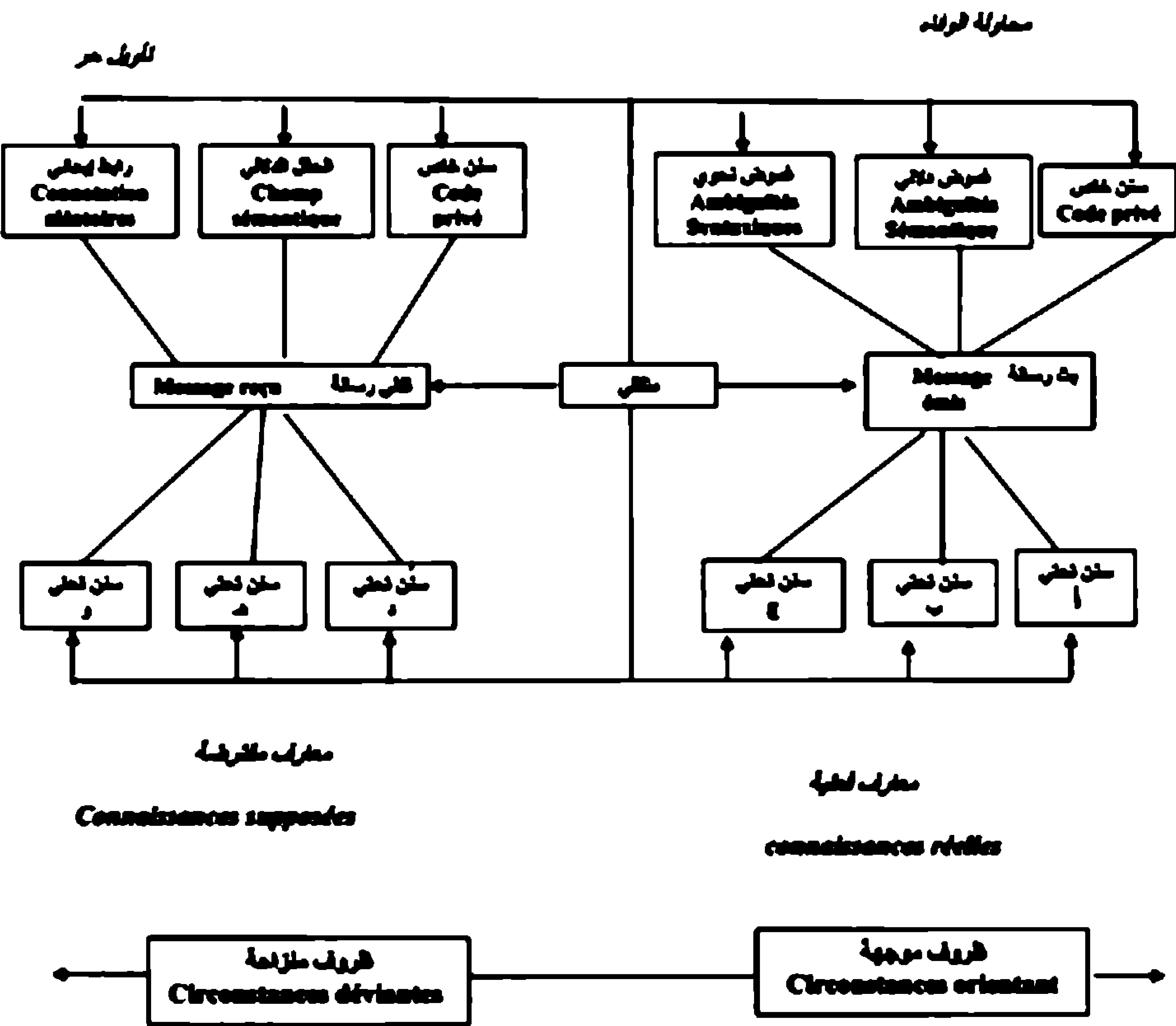
وعليه فالمعاني في مثل هذه الأساليب البلاغية، وحتى في الاستعمالات العادية هي معان تصويرية تدرك مباشرة بالحدس أو بعملية عقلية استدلالية يوظِّف فيها القارئ معارفه الموسوعية، والصورة حسب الجرجاني هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا: «واعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي بأبصارنا، فلما رأينا بين آحاد الأجناس تكون الصورة، فكان تبيّن إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك»[70].

(70) ينظر محمد العمري، القارئ وإنتاج المعنى في الشعر القديم، مجلة فكر ونقد، ص 51.

فالصورة التي نحن بصددها استحضرت في عقلنا مشهداً من مشاهد الحياة ونمط العيش في البيئة البدوية، وهو استحضار عقلي لما قد سبق وأن شاهدناه وعايناه عن طريق البصر. وبالتالي فاللغة تستحضر فينا مشهداً مطابقاً للواقع، أو على الأقل مشهداً مشابهاً قد يكون أجمل وأكمل من صورة فوتوغرافية أو رسم أو حتى فيلم.

وقد رأينا كيف أن العملية الاستدلالية أفضت وفق سيرورة سياقية إلى موضوعة الجود كموضوع نهائي، لكن قد ثبت لنا أن الجود هو بداية لعملية تأويلية استدلالية، متأتية أساساً من حيوية اللغة التصويرية ونشاطها، بالإضافة إلى تفاعل بين اللغة المتمفصلة عبر النص مع المتلقي، لإعادة رسم صورة كانت نتاج تفاعل بين مرسل النص مع عناصر الواقع أو الأحرى مع الصورة الواقعية التي نقلها لنا عبر الخطاب. ووفق هذا المنظور تصبح اللغة مجرد وسيط ويصبح المؤلف متلقياً/مرسلاً. ولتوضيح هذا نتوسل بشكلنة أوردها أ. إيكو[71].

(71) Umberto Eco, *La Structure absente, introduction a la recherches sémiotique*, traduit de l'italien par: Uccio Esposito Torrigiano, mercure de France, Paris, 1972, P. 167.



Champ
سنن خاص
Code privé
Message reçu
تلقي رسالة
متلقي
بث رسالة
Message émis
Ambiguïtés Syntaxiques
Ambiguïtés Sémantiques
سنن خاص
Code privé
سنن المتلقي
ج
سنن المتلقي
ب
سنن المتلقي
أ
Connaissances supposées
connaissances réelles
ظروف مزاحمة
Circonstances déviantes
ظروف موجهة
Circonstances orientant

بإمكاننا الاعتماد على رسم إيكو السابق لفهم آلية اشتغال الخطاب الاستعاري وإطلاق نتائجه على البنية النصيّة الاستعارية ككل. لغة اللغة أو اللغة الاستعارية مضاعفة، ويتوخى فيها الباث/المتلقي اقتصاداً علامياً، أي إنه يفترض في المتلقي حصوله على معارف مفترضة أولية تمكنه من فهم الرسالة، فينطلق من سنن لغوي خاص يتميز بالتنضيد النحوي (النظم) والدلالي، باعتبار أن السلامة الدلالية تتأتى من السلامة النحوية أولاً، لذلك نجده (أي الباث/المتلقي) يعبّر من خلال ألفاظ قليلة جداً، لكنها قد تلخص لنا مشهداً وصورة كاملة (فكثير الرماد: لخصت صورة الرجل، ولمجتمع كامل يحتفي بالكرماء ويجعل الكرم شيمة الرجال، فلولا اعتزاز العرب جميعاً بهذه الخصلة لما ذكرتها الخنساء، ولما ألحقتها بصورتها الشعرية المركبة).

وبالتالي فالباث/المتلقي خاضع في كتاباته لمجموعة من الظروف الموجهة (Circonstances orientantes) هي مجموعة من الأسنن التحتية الواقعة تحت سلطة اللغة، أي إن اللغة هي الوحيدة القادرة على التعبير عنها، لأنها تحوز الخاصية الدلالية دون غيرها من الأنظمة السيميائية الأخرى. وهذه الأسنن هي مجموع الظروف والسياقات الثقافية والاجتماعية والتاريخية... التي يناصص منها الباث/المتلقي، ويعبّر عنها عبر وساطة اللغة، لهذا ألحقنا بالباث صفة المتلقي، والتلقي بالنسبة إليه سابق على الإرسال، ذلك لأنه يتلقى الوقائع

والأشياء والأفكار كعلامات دالة، لكنها غير خاضعة لأجرومية ما كخضوع اللغة، لهذا فهو يلجأ إلى اللغة ليعبّر بها عنها، فيصبح بذلك باثاً ومتلقياً في آن واحد. لهذا فالمتمعن في الرسم لا يجد مكاناً للباث، وإنما نجد المتلقي فقط، وهذا راجع إلى التوجه السيميائي في الاحتفاء بدور القارئ في التوليد والتأويل بدل الاحتفاء بالكاتب كما كان في النقد النفسي والاجتماعي، أو الاحتفاء بالبنية المحايثة في التوجه البنيوي، لكن لا بد من النظر في الأطراف الثلاثة والعلاقة فيما بينها لأنها ضرورية في أي قراءة نموذجية، أو تدعي ذلك.

البنية وسيط ضروري لأنها الرابط بين الباث والمتلقي، ولولاهما لما كانت. كما أن الباث هو أول من يتلقى العلامات، فيخضعها للبناء والتركيب ليقدمها للمتلقي الفعلي المطالب من خلال سلطة البنية النصية بأن يرجع إلى ظروف إنتاج النص ليتمكن من فهم دينامية معطياته الثقافية والمعرفية. بيد أن هذه المعطيات أو الظروف تغدو ظروفاً منزاحة (Circonstances déviantes) لأنها أولاً: تنتقل من سنن دلالي طبيعي (أي الوقائع كما هي) إلى السنن اللغوي حيث تنتقل من الدلالة الذاتية إلى الدلالة اللغوية، ومن الدلالة الطبيعية إلى الدلالة العقلية. والانتقال من الدلالة الذاتية إلى الدلالة اللغوية يكسب العلامة اتساعاً لم يكن فيها، بل هو اتساع في اللغة. وثانياً: لأن المعطيات السوسيوثقافية قد تتغيّر بين

الباث والمتلقي، وبالتالي تتغير الأسنن التحتية المشتركة بين القارئ والكاتب ويتجلى في السنن الخاص (أي اللغة)، الذي قد يتسع أو يضيق أو لا يفهم بتاتاً.

لفهم الصورة أو الرسالة يعيد القارئ تشفير هذه الصورة انطلاقاً من السنن الخاص، الذي يفترض أن يشترك فيه المتلقي مع الباث، لينطلق بعدها في تنضيد هذا السنن في الحقل الدلالي الخاص به، ثم ربطه بمجموع الإيحاءات التي تعطى للصورة التي تستحضر سياقها. وتنضيد السنن في حقله الدلالي يمنحنا الصورة المعجمية التي يمكن معرفتها انطلاقاً من اختلافها عن صورة معجمية أخرى كإجراء بنيوي (فكثير الرماد يختلف عن كثير المال مثلاً). كما يمكن معرفتها من نواتها المعجمية الثابتة، فكثير الرماد يعني أنه كثير بقايا النار. ثم في مرحلة لاحقة ينظر إلى الوحدة في إطار السياق التركيبي الداخلي الذي وردت فيه، ومقارنتها أولاً بثبوتها ثم بالسياقات الأخرى التي وردت فيها فمنحتها دلالات مفارقة لمعناها الأصلي (فسياق كثير الرماد غير سياق المثل العربي: «**كصيحة في واد أو نفخة في رماد**»، فدلالة رماد تختلف من ملفوظ لآخر ومن سياق لآخر). وهذا ما يطلق عليه المجالات المعنمية أو الدلالية التي تتسع إلى ما لا نهاية لأن السياقات غير محصورة وممتدة في الاستعمال.

يراعى في العملية التخاطبية الاستعارية (أي العملية التي

نلحظ فيها تجديداً في السياقات مع جمالية تتجاوز المألوف) عاملان أساسيان هما: محاولة الوفاء مع التأويل الحر، وهما متعلقان كذلك تعلقاً مزدوجاً بالمتلقي: الباث والمتلقي ـ فالشاعرة كمتلق/باث حاولت أن تفي الصورة حقها، وأكثر من ذلك المبالغة في تصوير خصال أخيها، فقد كان ممكناً أن تقول مباشرة إنه سخي، لكن هذا كان سيقتل شعرية القصيدة، فتقدم وصفاً مبتذلاً يتصف أو يدعيه أغلب العرب، لكنها أولت الوقائع الطبيعية وربطت فيما بينها فقدمت صورة رائعة، فوفت بذلك في تصويرها لخصال أخيها، كما وفت في تصوير الطبيعة العربية البدوية.

أما بالنسبة إلى المتلقي، فمحاولة الوفاء هي إعطاء النص أو الملفوظ قراءة تتلاءم مع مقاصد المؤلف، وهذا بعدم قراءة الملفوظ قراءة متناقضة مع معناه ومع مقاصد المؤلف، فلا يفسر مثلاً قول الشاعرة: كثير الرماد على أساس أنها تقصد أنه إنسان بخيل أو لئيم مثلاً. لكننا قد نلاحظ أن هذا قد يخضع التأويل ويحد من حركيته وديناميته، ما قد يناقض مقولة التأويل الحر، ويناقض معها مقولة أن المؤول الجود بالنسبة إلى ملفوظ كثير الرماد هو نهاية للسيرورة السياقية، وبداية للسيرورة اللامتناهية للعلامة، بيد أن هذا هو أحد حدود التأويل التي سنها أ. إيكو للحد من القراءات التأويلية الخارجة عن مقاصد ونيات المؤلف ومقاصد القارئ ومقاصد

البنية، ووضع مقاييس للتأويل الحر هي: الطبيعة البشرية وخصوصية المجتمعات ومراعاة المقاصد والمساق والسياق، ورفض التناقض[72].

وهي مقاييس نظن أنها كافية لانطلاق السيرورة السيميائية، ولا تحد من القراءات، فالقارئ قد يقف في حدود مقاصد المؤلف وقد يجعلها مطية ومنطلقاً لتأويلاته. التأويل مهم جداً في العملية التصويرية الأيقونية، لأنه انتقال للقارئ من العوالم الممكنة (أو عالم الأفكار) إلى عالم الموجودات وعالم القانون، وذلك بتجسد الأيقونة كمؤشر وتحولها إلى رمز سيميائي.

ـ العلامة كمؤشر

إذا كانت الأيقونات قائمة على أساس التشابه بين العلامة وموضوعها، فإن القرائن أو المؤشرات تقوم على العلاقة العقلية بين العلامة وموضوعها، وهي علاقة نعتقد أننا قد تعرضنا لها أثناء التحليل، وقلنا بأن الملفوظ الاستعاري انتقال من الدلالة اللغوية الكامنة والموجودة مسبقاً إلى الدلالة العقلية التي نستنتجها، ونستدل عليها من خلال قرائن سياقية، ولولا هذه العلاقة العقلية لما وجدنا ارتباطاً بين الرماد والجود، فهناك تباعد شاسع بين مقوماتهما، ولولا الاستدلال

(72) ينظر محمد مفتاح، مجهول البيان، ص ص 98، 99.

العقلي المتدرج في ربط العلاقات لما وجدنا مبرراً لهذه القراءة ولا لاستعمال الكاتب اللغوي.

بالإضافة إلى أننا لو توقفنا فقط عند التصوير الأيقوني للعلامة، لكننا أبقينا العلامة حبيسة عالم الأفكار والممكنات، في حين أن التأكيد أنها مؤشر يخرجها إلى عالم الوجود، أي التأكيد أن الرماد مؤشر على النار ثم مؤشر على الجود والكرم. لكن قولنا إنه مؤشر على النار قول مقبول. لكن بالمقابل قد لا يكون مقبولاً كمؤشر على الجود لانتفاء العلاقة الطبيعية بينهما، وبالتالي انتفاء قانون يربط بين العلامة وما تحيل عليه.

ـ العلامة كرمز

البرهنة على أن للعلامة وجوداً يتجاوز الممكن، لا بدَّ أن يمر عبر البرهنة على وجود علاقة مواضعة بين العلامة وما تحيل عليه، أي اشتغال العلامة كرمز وكقانون متواضع عليه يربط بين الممكن والموجود، أي بين الأيقونة والمؤشر.

مما لا شك فيه أن الرماد يرمز إلى النار ويحيل عليها، فهناك علاقة طبيعية بينهما وبالتالي فهناك تواضع لهذه العلاقة، لكن هل هناك تواضع للعلاقة بين الرماد والكرم؟. فالعلاقة الطبيعية غير موجودة بينهما، لكن هناك علاقة اجتماعية ثقافية بينهما، تتعلق بسياق الملفوظ، والشيء الاجتماعي والثقافي يصبح طبيعياً بالضرورة، ويصبح متواضعاً

عليه، لأنه عرف، والعرف ما تواضع عليه جماعة من الناس. وهي الحالة مع الملفوظ الذي نحن إزاءه، فكثرة الرماد أصبحت رمزاً ومؤشراً على الكرم، لأن الرماد والنار يتعلقان بنمط عيش، وبيئة اجتماعية، ترمز فيها النار إلى الجود، ولولا وجود تواضع لما احتجت به الشاعرة، ثم احتج بنقيضه آخر لما هجا قوماً لا يحتفون بالضيف فيدفعهم بخلهم لأن يطلبوا من أمهم أن تبول على النار.

إن التمثيل يتعلق بتضافر عناصر العلامة الثلاثة: الممثل والمؤول والموضوع فلا قيمة للعلاقة دون هذه العناصر المجتمعة والمتزامنة في تمثيلها، لهذا فلا يمكننا تخيل تصوير دون أن تكون العلامة أيقوناً ومؤشراً ورمزاً في الآن نفسه، فمجرد تشابه العلامة مع موضوعها لن يكون كافياً للعلامة ما لم نلمس تطابقها وتعلقها كمؤشر عقلي قائم على تواضع وقانون طبيعي أو غير طبيعي، وبهذا يمكننا الحديث عن عوالم موجودة للعلامة وتجاوز فكرة العوالم الممكنة، حيث العلامة مجرد فكرة، نائمة في وعينا للأشياء، لاتكتسب وجودها إلا باللغة.

رغم الأهمية التي تكتسبها الصورة الأيقونة في فلسفة بورس، وهي الأهمية نفسها التي تكتسبها في المقاربات السيميائية عموماً، إلا أن بورس ذاته قد أكد عدم وجود أيقونات خالصة، بمعنى أن لا وجود لعلامات تشتغل بطريقة

أيقونية خالصة[73]، لهذا فلا بدَّ لها أن تشتغل كقرائن وكرموز، لكي يكتمل تصويرها ويتأكد لدى المتلقي/ القارئ.

فالصورة الشعرية التي أقمنا التحليل انطلاقاً منها، لا يمكنها أن تتصرف كصورة شعرية أيقونية ما لم تكن تشتغل كقرينة وكرمز، لأننا لن نتمكن من إدراك وسد الثغرة الدلالية العميقة الناتجة عن المسافة بين الموضوع الأول (الرماد)، والموضوع الثاني (الكرم)، كما أن التحليل على مستوى القرينة والرمز يقحم جميع أطراف العملية الأدبية التواصلية، فالنظر إلى العلامة كقرينة يكسبها وجوداً حقيقياً، بالإمكان معاينته بالعودة إلى الوقائع، بمعنى أنه يكسب العلامة موضوعاً في الواقع، وينقلها من الوعي الفردي إلى الوعي الجماعي والتحليل على مستوى الرمز، يعني صراحة وجود وسيط (قانون) طبيعي، هو السنن اللغوي المتمظهر في سنن كلامي، متفق عليه بين مرسل العلامة ومتلقيها.

4.3 ـ تداولية الصورة الشعرية

انطلاقاً مما سبق نخلص إلى أن الصور الشعرية أو أي علامة، تحيّن بتعاضد أطراف ثلاثة حتى تكون مقروءة ودالة، هذه الأطراف الثلاثة هي: المرسل (الشاعر) والعلامة (النص)

---

(73) Voire Pierre Edouard Bour, *Sémiotique, phénoménologie et jeux de langage*.

والمتلقي أو القارئ، وقد أشرنا سابقاً إلى وجود تيارات مختلفة، تمثل نظريات القراءة، وتحليل الخطاب، أو هي بالأحرى المراحل التي مرّ عليها النقد الأدبي وتحليل الخطاب، وهي مراحل ثلاث: مرحلة تنظر إلى النص في علاقته بالمؤلف، وهي مرحلة النقد النفسي والاجتماعي، تليها مرحلة النقد البنيوي، وهي مرحلة سيطرة البنية النصية، حيث ينظر إلى النص في ذاته، ولا يهتم بحيثياته الخارجية، فيعزل حتى عن مؤلفه، الذي يعلن التحليل البنيوي موته، أما المرحلة الثالثة والأخيرة، فهي مرحلة القراءة والتلقي، حيث ينظر فيها إلى العلاقة بين المتلقي والبنية النصية، وينظر فيها إلى فعل القراءة، كفعل إنتاج وجمالية.

انطلاقاً من هذه المراحل الثلاث يمكننا التأسيس لقراءة رابعة ينظر فيها إلى أطراف العملية التخاطبية الثلاثة للنص أي الكاتب، البنية والقارئ، والنظر في تفاعل هذه الأطراف وتبادلاتها الموضعية.

ونظن أننا قد اشتغلنا على إثبات الفكرة في ثنايا تحليلنا للصور الشعرية، وسنحاول توطيدها في تحليلنا اللاحق لنموذج نص نثري.

ولعل تداولية العلامة واشتغالها الفعلي يتأتى لها من خلال الرباط التفاعلي الثلاثي: كاتب، بنية، وقارئ، وعن تبادل المواقع بين هذه الأطراف نقول إن المتلقي في عملية القراءة لم يعد مستهلكاً، وإنما منتجاً لدلالة النص من خلال

عملية الهدبنة النصية: «فرولان بارث الذي قِيل عنه أنه أمات المؤلف، قد نادى بحياة القارئ وبأحقيته في إنتاج النص وفي إعادة كتابته لأن العلاقة عنده بين الكتابة والقراءة ليست علاقة إرسال واستقبال، أو علاقة إنتاج واستهلاك، وإنما هي علاقة تشكلات وفق منطق خاص هو منطق السنن النصي الذي لا يلزم القراءة باتخاذ وجهة معيّنة، وإنما يبني ملابسات دلالية تعطيها حق المبادرة والمثابرة، وتسمح لها باقتحام منطقة الإنتاج لإعادة ترتيب أنظمة الكتابة وتشغيلها لصنع معنى النص أو أحد معانيه»[74].

وبالتالي فالقارئ المتلقي يشارك الكاتب المرسل في عملية إنتاج النص، وصنع المعنى، وهذا بإعادة ترتيب أنظمة الكتابة، وإعادة الترتيب هذه التي تفضي إلى معنى النص، أي إن القارئ يكسب النص موضوعاً ما له وجود مرجعي، حيث المعنى يتم بالنظر إلى النص على أساس أنه علامة، تحيل على شيء ما أو بالأحرى على علامة أخرى، أي النظر إلى كيفيات بناء النص والمعنى، وهذا يفترض النظر إلى المؤلف المرسل على أساس أنه متلقٍ لعلامات واقعية يتفاعل معها، فيعبّر عنها بواسطة اللغة التي تصبح وسيلة ناقلة ثم تنظم في

---

(74) محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد: 10، 1998، موقع سعيد بنكراد www.saidbenkrad.free.f2، مارس 2006.

نص ما، وبمعنى آخر النظر في سجل النص: «وهو كل ما يعتبر بمثابة المواد الأولية للبناء ويعود من خارج النص إلى داخله مثل النصوص السابقة ومثل الأعراف والقِيم الاجتماعية أو الثقافية التي يسميها إيزر Iser بالسياق السوسيوثقافي العام الذي ينبثق منه النص»[75].

وبالتالي فالنص يدعونا أيضاً إلى النظر في علاقة النص بقائله، من خلال العودة إلى سجله، حيث يكون المرسل في موقع المتلقي للعلامة في شكلها المجرد، الطبيعي المتحرر من نسق اللغة والنص، كالعلامات الطبيعية والعلامات النصية التي تأثر بها الكاتب، وتلقاها، ثم نقلها عبر نسقية النص.

أما عن تغير موقع البنية النصية اللغوية، فيحدث من خلال تفاعلها مع المرسل حيث تكون كنسق ناقل لأنساق وعلامات أوسع منها بكثير، فهي كقالب نصب فيه الموضوعات الخارجية، والنقل يجعل منها استعارية، فالاستعارة حسب أرسطو الذي عرفها: «باعتبارها نقلاً أو تغيراً، حيث إنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر»[76].

هذا النقل نلحظه في اللحظة حيث يتم نقل العلامة من نسقها الطبيعي إلى نسق آخر ـ دون رابطة ما مدركة ـ قصد التعبير عن نسقها الأول، ونظراً لضيق النسق اللغوي مقارنة

---

(75) م.ن.، ص.ن.

(76) عمر أوكان، أرسطو و«الاستعارة»، مجلة فكر ونقد، ص 108.

بالنسق الطبيعي، فقد يتم نقل اسم شيء إلى شيء آخر، هذا ما يجعلنا إزاء استعارتين الأولى هي استعارة أسماء لأشياء أو مسميات، والثانية هي استعارة داخلية في اللغة، وهي استعارة اسم شيء لاسم شيء آخر.

وتنتقل البنية من موقع الناقل إلى موقع آخر هو موقع المحيل على موضوعها، أي عندما يتعامل القارئ مع البنية ويتفاعل معها لبناء إطارها المرجعي، بمعنى أن البنية تشتغل كمحيل على عالمها الموجود، وبين النقل والإحالة هناك متلق/مرسل، ومرسل/متلقٍ، أي هناك قارئ وكاتب يتبادلان الموقع.

وبين هذا وذاك تتم عملية التواصل الأدبي، بكل جماليته وبكل عرفانيته.

الفصل الثالث

استعارية النص القصصي القصير

1 ـ إشكاليات وفرضيات التحليل

إن أهم صعوبة قد تكتنف التحليل الاستعاري للنصوص، هي طريقة التعامل مع جملة من الاستعارات النصيّة، مع ما في ذلك من جهد وصعوبة متأتية أساساً من انعدام آلية واضحة، قد يتوخاها التحليل ليصل إلى نتائجه المرجوة، وهي الوقوف عند غائية القراءة (la finalité de la Lecture)، حتى وإن كانت غائية مؤقتة، نظراً لكثرة القراءات، وزوايا التبئير، كذلك سيرورة الدلالية المتعلقة بالنص العلامة، خصوصاً وأنها سيرورة لا متناهية.

وبغية وضع إطار تحليلي للنص الاستعاري، لا بدَّ أولاً من محاولة ضبط التشعب المتحكم في نمو النص، ونمو دلالته، وهذا: «التشعب لا يكون فوضوياً، وإنما ينظم عن طريق الترابط الناتج عن الرسوم والحمول (الكناية والمجاز)،

فالترابط والتشعب عمليتان متكاملتان وشاملتان لكل الأنظمة التعبيرية الرمزية والعمليات المعرفية التي هي غير لسانية»[1].

يورد محمد مفتاح في كتابه «مجهول البيان» مفهوم التشعب كمفهوم للاستعارة مقحماً بذلك الكناية والمجاز داخل مفهوم الاستعارة (التشعب) أو الاستعارة المتشعبة (La métaphore fillиée)، وهو بذلك يعطي انطباعاً بأن المقصود بهذا التحليل هو النص الشعري لأنه أكثر استعارية، بالمقارنة بالنصوص النثرية، خصوصاً في التقاليد النقدية والبلاغية العربية، بالإضافة إلى التمييز الذي بسطه ر. جاكبسون حول النصوص الاستعارية ذات الطابع الوصفي، التي تتلاءم أكثر مع النصوص الشعرية، في مقابل الخطابات الكنائية المتلائمة مع النصوص النثرية ذات الطابع السردي[2].

بيد أننا قد ناقشنا المسألة في مباحث سابقة، ووضحنا فيها مدى تداخل الأجناس الأدبية، وتعالقها فيما بينها.

وقد نجد ضالتنا في التراث العربي، حيث نقل محمد الصغير بناني في دراسته الموسومة بـ «فكّ الإسار في شعر الهزاز: تحليل بلاغي وأسلوبي» عن كتاب «المثل السائر» لابن الأثير، رأياً يتعلق بهذه المسألة مفاده أن: «كل كناية

---

(1) محمد مفتاح، مجهول البيان، ص ص 57_58.

(2) انظر ر. جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبوقال للنشر، الطبعة الأولى، 1988، ص 108.

استعارة وليست كل استعارة كناية». فهذا الرأي يعزز مكانة الاستعارة التي تحمل مفهوم الكتابة (التأليف)، ولعل ما يوطد أكثر صحة مزعمنا هذا هو وضع الاستعارة المعرفي والمقامي في البلاغة الأرسطية والغربية عموماً، التي تتوج الاستعارة على رأس الصور، وربما يعود السبب الرئيسي لعدم عناية البلاغيين القدمى، وعدم التفاتهم إلى الأهمية التي تكتسيها الاستعارة إلى عدم ظهور المصطلح إلا في فترة متأخرة نسبياً[3].

اعتمد أ. إيكو في تأويله للاستعارة على تفرقه جاء بها وينرخ حول الاستعارة الصغيرة، وهي استعارة الجملة، واستعارة السياق، وهي مجموع الاستعارات الواردة في النص، المكوّنة لخطاب تمثيلي[4]. أي بين «استعارة الجمل التي ينظر إليها من حيث تعالقها بحيث إن كل واحدة منها تسلم إلى الأخرى (. . .) حيث ينظر إلى النص كسلسلة من الاستعارات متفرعة من استعارة نواة، وهذا ما يطلق عليه الاستعارة النصية. أما استعارة السياق فهي مجموعة الاستعارات المتضام بعضها إلى بعض التي توازي الخلفية الثقافية والاجتماعية، المكوّنة لخطاب تمثيلي»[5].

---

(3) لقد نوه د. نصر حامد أبو زيد بهذه المسألة في كتابه التفسير العقلي: دراسة لقضية المجاز عند المعتزلة.

(4) محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 107.

(5) م.ن.، ص ص 129، 130.

وقد طبق محمد مفتاح في كتابه «مجهول البيان» الطريقة نفسها في تحليله لنصوص نثرية صوفية، حيث يفترض وجود استعارات نصية (تشعب) تخدم استعارة كبرى هي الاستعارة النصية.

وسنحذو في دراستنا التطبيقية حذو هذه الدراسة، انطلاقاً من سيمياء العنوان، الذي يشكل في الغالب خطاباً استعارياً، موجهاً للمتن القصصي أو الروائي.

وفيما يلي مجموع الأسباب التي دفعتنا لاختيار مدونتنا:

1 ـ يعود السبب الرئيسي في اختيارنا لهذه المدونة، لإثبات بعض الفرضيات التي سبق وأن طرحناها في المباحث السابقة، أولى هذه الفرضيات هي إثبات انفتاح النسق السيميائي كإرث شكلاني بنيوي لمسناه في دراسة غريماس التي تطرقنا إليها في فصول البحث الأولى.

لهذا ارتأينا اختيار مدونة مشابهة لمدونة غريماس، وهي قصة قصيرة للسعيد بوطاجين، من مجموعته «اللعنة عليكم جميعاً»، فالاشتغال على الجنس الأدبي نفسه (القصة العالمة)، يعطي استمرارية للعمل الذي أسس له غريماس في دراساته، فلا مفر لدارس سيمياء الخطاب من الاعتماد على المفاهيم التي أسس لها، وبين معالمها. ولكن بالموازاة مع هذا فإننا سنسعى لإثبات: «الفكرة القائلة بشمولية الاستعارة وتغلغلها في اللغة (...) حيث يلاحظ إيكو أن النظريات المتعلقة بالاستعارة تتمحور حول مفهومين اثنين، الأول هو

أن اللغة آلية تحكمها القواعد وأن الاستعارة هي عطل يصيب هذه الآلة ما يسمح بمقدار محدود من الإبداع والثاني هو أن اللغة بطبيعتها ومن مبدئها استعارية، ومن القواعد والأعراف إلا محاولات متأخرة للحد من وفرة هذا الإبداع»[6].

ومن جهتنا حتى ولو رجحنا الرأي الثاني القائل بالطبيعة الاستعارية للغة، فإننا لن نلغي تماماً الرأي القائل بأنها مجرد عطل يصيب الإبداع ليحد منه، لأن إيكو في رأيه هذا ينطلق من خاصية الاستعارة (والإبداع عموماً)، التي تمتاز بالغموض، الناتج عن سوء الفهم أو سوء الصياغة، وكذلك لأنها غير قابلة لأن تلقن وتعلم وكذلك الإبداع، لهذا فهي تبقى متأتية لبعض الناس دون غيرهم، والقول بأن اللغة بطبيعتها استعارية، فكذلك النصوص الناتجة عن استعمال اللغة، وبالتالي تجاوز محايثة النصوص إلى تأويلها، والتأويل هو الوقوف على مقاصد النص التي: «لا تظهر في شاكلة وحدة وإنما في كيفيات مختلفة وراءها مقصدية المرسل، ومراعاة مقصدية المخاطب، والظروف التي يروج فيها النص، وجنس النص»[7].

---

(6) جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ترجمة وتقديم الدكتور محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، ماي 2005، لبنان، ص 269.

(7) محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 89.

وقد سبق أن أشرنا إلى أن التأويل ليس مقابلاً للمحايثة، بيد أن التأويل تجاوز ودحض لمفهوم المحايثة، لأنه سيتجاوز البنية، أو الأحرى النص البنية، إلى ظروف إنتاجه وظروف استهلاكه، باعتباره ينظر في مقاصد المؤلف والقارئ معاً إلى جانب مقاصد النص كبنية لغوية مشتركة بين الكاتب والمتلقي، وهذا ما يفضي بنا إلى النظر إلى النص كنسق مفتوح، وبالتالي كنص متعدد الدلالات، ومتعدد القراءات.

2 ـ ثمّة مسألة هامة نود الإشارة إليها من خلال تعمدنا اختيار مدونتنا هذه، وهي التساؤل عن المسافة بين السعيد بوطاجين الناقد والسعيد بوطاجين القاص، خصوصاً إذا علمنا أن الناقد يشتغل كثيراً على نظرية غريماس السيميائية، وهذا ما نظن أنه قد ترك أثراً ما في نصوصه القصصية، فالملاحظ من خلال قراءة عامة لنصوصه، أنها تنفلت من أي برمجة سردية، أو خطابية يمكن من خلالها تتبع التحليل السيميائي الغريماسي، ما يجعلنا نبحث عن آليات تحليل جديدة مختلفة، وهذا الانفلات راجع ربما إلى اختلاف في كل من ثقافة ومرجعية الناقد والقاص الفكرية، الشيء الذي يجعلنا نقف أمام جدلية الأنا ـ والآخر حيث تتغلب الأنا المبدعة أمام الأنا الآخر.

3 ـ يبرز مظهر الأنا وتفوقه على الأنا ـ الآخر، من خلال مرجعيات النص الثقافية، وتجليات هذه المرجعية،

وخصوصاً المرجعية الدينية الروحية، التي نرى فيها حضوراً قوياً في نصوص القاص السعيد بوطاجين، فنصوصه تناص وتجل للنص القرآني ولنصوص مقدسة أخرى (فصل آخر من إنجيل متى) وهذا دليل على ما أشار إليه د. نصر حامد أبو زيد، من أن النص القرآني نص محوري في الثقافة العربية الإسلامية، ولا مفر للمبدع من محاورته والمناصصة منه، سواء كان هذا بطريقة عرضية، من خلال استعمال لغة النص، أو من خلال التناص المباشر، ولما كانت لغة النص النموذج لغة استعارية، تكرّس التعدد، فهذا الحكم جار كذلك على النصوص المتناسلة منه.

2 ـ سيمياء العناوين الاستعارية

عادة ما يتميّز العنوان بالإيحاء الدلالي، حيث ينطوي على معنى مركزي يؤطر القصة، ويشير إلى عالمها التخييلي، وهو حسب تعبير جاك دريدا يشبه بـ «الثريا التي تحتل بعداً مكانياً مرتفعاً يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص»[8].

فالعنوان يعد إذن واجهة القصة الأمامية، التي قد تشير مباشرة إلى متن القصة، وتؤطرها، كما في القصص المسمى واقعياً، وقد يكون العنوان قريباً ومضللاً، يلفت انتباه القارئ

---

(8) د. سلمان كاصد، عالم النص، دار الكندي للنشر، الأردن، 2003، ص 15.

ويشده إليه، فيدفعه إلى قراءة المتن، لفهم العنوان، وهذا النوع الثاني هو المتواتر في كتابات السعيد بوطاجين القصصية، التي يراهن فيها كثيراً على العناوين باعتبارها مدخلاً ومنفذاً لعوالم قصصه، التي لا تختلف كثيراً عن عناوينها.

ومن منظور غريماس، العنوان هو قصة متقدمة (un près-rècit)[9] تتقدم القصة وتعطينا فكرة مسبقة عنها.

إن نظرة شاملة ومتفحصة إلى العناوين القصصية للقاص السعيد بوطاجين، تمنحنا فكرة عن لغته الاستعارية، انطلاقاً من العناوين التي تعد بوابات للولوج إلى عوالم القاص الحكائية، حيث نرصد اشتغالاً فعلياً على اللغة، التي تتجاوز دلالاتها المعجمية، ومعانيها الحرفية، إلى معان استعارية باطنية، لا بدَّ للقارئ أن يقف عليها، لأنها معان أساسية، ولأنها بؤرة الإبداع، فالوقوف على المعاني الحرفية فيه قتل للنص، وإماتة للغة، في حين أن المعنى الاستعاري يحييه ويحيي لغته، فيبعث فيها روحاً جديدة.

والحكم يمس العناوين القصصية الرئيسية والفرعية على السواء:

1. وفاة الرجل الميت.
2. ما حدث لي غداً.

(9) ينظر السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص 178.

3. اللعنة عليكم جميعاً.

4. أحذيتي وجواربي وأنتم (لم تصدر بعد، قيد النشر).

والتوقف على معاني هذه العناوين الحرفية، سوف لن يصل إلى الدلالة الحقيقية لهذه الملفوظات، ولن يجد لها معنى حقيقياً في المعجم، بل لا بدَّ أن يطيل النظر في نظم هذه الألفاظ، الدلالات، فعملية الإبداع الأدبي فيها كسر وتجاوز لمعاني المعجم، وبالتالي فالقراءة السطحية لن تكون ذات نتيجة، فدلالتها المعجمية لا تستقيم. إذا تساءلنا مثلاً عن معنى: **وفاة الرجل الميت، أو ما حدث لي غداً..** فالنظر إلى هذه الملفوظات من حيث هي علامات للتمثيل نجدها مستقيمة نحوياً، فليس هناك تجاوز للقواعد النحوية، بيد أن هذا لا يعني أنها مستقيمة كموضوع وكمعنى، ذلك لأن الوفاة عادة، فيها انتقال من الحياة إلى الموت، وليست انتقالاً من موت إلى موت آخر، فالمعنى الحرفي يعطينا الانطباع بأننا إزاء موضوع غير عقلي، ويبدو خارقاً لمعايير الصدق، ويدخل مجال الكذب.

هناك تجاوز لمعايير الواقع كمرجع للعلامة اللغوية التي تعد تمثيلاً لأشياء الواقع كحقائق يقينية، وتمثيلاً ذهنياً (Représentation mentale)، ونظرة خاصة للكاتب تجاه أشياء الواقع، وقد سبق أن طرحنا فكرة الأدب والمحاكاة، وأثبتنا أن الأدب ليس محاكاة صادقة للواقع، وإلا خرج من دائرة الأدب، وعلى هذا فالاستعارة فيها خلق دائم لموضوعات

جديدة، انطلاقاً من موضوعات الواقع، فملفوظ وفاة الرجل الميت يمكن أن تمنح له عدة قراءات، استناداً إلى «الموسوعة»[10]، يمكن أن نلاحظ أن الملفوظ في علاقة تناص مع الواقع، ومع نصوص أخرى، إلى جانب تعلقه بالنص المقدس وتعاليمه. فتناصه مع الواقع يظهر في توظيفه لأشياء واقعية وفاة/الرجل/الميت هي علامات واقعية وذات معان حقيقية. كما نلاحظ تماسه مع نصوص أدبية سابقة عليه في الوجود[11]. أما من ناحية تناص العنوان مع النص القرآني، الذي يمنحه بعده الصوفي، فهو قائم على قراءتين أساسيتين: الأولى هي أن المقصود بالرجل الميت، هو موت الروح الإنسانية فيه، وهو ما يعبّر عنه في النصوص المقدسة بموت القلب، وعدم الإيمان بالله. والقراءة الثانية هي أن يكون المقصود رجلاً معدماً، منسياً، ميتاً في دنياه.

ونخلص في الأخير إلى أن النصوص الاستعارية نصوص تتميز بالتعدد من حيث القراءات، وتستدعي دائماً ضرورة

(10) Umberto Eco, *Sémiotique et phélosophie du langage*, traduit de l'italien par meyriem bouzacher, presses universitaires de frances, (2) édit 1993, p. 155.

(11) فمن بين النصوص التي تتقاطع مع نص و«للضفادع حكمة» نذكر مثلاً مسرحية «الضفادع» لأرسطوفانيس، حيث يعد نقيق الضفادع صوتاً للطبيعة تماماً كما في قصة و«للضفادع حكمة» التي نعتقد أن الكاتب تأثر فيها بمسرحية أرسطوفانيس.

تأويلها بيد أن عملية التأويل هذه، عملية صعبة لما فيها من مزالق الوقوع في التقويل، أي تقويل الكاتب ما لم يقله، وتجاوز مقاصده، مع العلم بأن الكاتب هو أول من يقوم بعملية التأويل.

3 ـ المقاصد والقراءة التأويلية

«تتميز اللغة الطبيعية، كمادة وكشكل للدلالة، المنبثقة عبر النصوص، بالقصدية أو المقصدية، لكن هذه المقصدية تختلف من باحث لآخر، فهناك من يجعلها مقتصرة على المتكلم، دون المخاطب وهناك من يجعلها سابقة على فعل الكتابة أو التلفظ كغريماس، ومن يجعلها ميكانيكية موجهة كأوستن وغرايس، وسورل»[12].

غير أن المقصدية تشمل كلاً من المخاطِب والمخاطَب، لكنهما قد تتفقان وقد تختلفان، ولعل ما قد يكون سبباً في هذا الاختلاف هو بروز مقصدية ثالثة، هي مقصدية النص أو الأحرى لغة النص، التي قد تتجاوز مقاصد صانع النص نفسه.

وفيما يلي حكاية طريفة تثبت أن مقاصد النص ومؤوله، قد تتجاوز مقاصد الكاتب نفسه: يحكى أن الشاعر أبا نواس، مرّ يوماً على حلقة درس، يتدارسون فيها شعره،

---

(12) انظر محمد مفتاح، دينامية النص، ص 38.

فسمع الشيخ يشرح ويفسر لتلاميذه بيتاً من أبياته الشهيرة، يقول فيه:

1. ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر
ولا تسقني سراً إذا أمكن الجهر

فقال الأستاذ شارحاً البيت: إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسة التبصر، وشمها فانتشت حاسة الشم، وتذوقها فانتشت حاسة الذوق، ولمسها فانتشت حاسة اللمس، وبهذا بقيت حاسة السمع محرومة من النشوة، فقال الشاعر: وقل لي هي الخمر وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس المنتشية.

وتقول الرواية إن أبا نواس ـ منتشياً بهذا التفسير ـ دخل على ناقدنا فقبل يده ورأسه وقال له: بأبي أنت وأمي! فهمت من شعري ما لم أفهم[13].

إن هذه الحادثة لا تترك مجالاً للشك في أن للقارئ مقاصده الخاصة، التي قد تتجاوز مقاصد الكاتب نفسه، وتدفعه لأن يؤول ما شاء في النص، بيد أن هذا التأويل خاضع أساساً لمقاصد البنية النصية المنفتحة على القراءات في حدود ما تسمح به الظروف.

---

(13) عبد الله محمد الغذامي، رحلة المعنى: من بطن الشاعر إلى بطن القارئ، فكر ونقد، العدد 17، السنة الثانية، مارس 1999، دار النشر المغربية، ص 122.

ولعل هذا ما دفع بـ جان جاك لوسركل في كتابه: «عنف اللغة» إلى طرح تساؤل عن أيهما يتكلم اللغة، هل أنا (المتكلم) أتكلم، أم أن اللغة هي من يتكلم؟. بيد أن النظر في التأويل انطلاقاً من لغة النص فحسب يجعلنا نسقط في مفهوم البنية المحايثة، التي نحاول تجاوزها في بحثنا هذا، وإثبات انفتاح البنية النصية، كما أنها تسقطنا في مفهوم موت المؤلف لبارث، وهو مفهوم نعتقد أنه متجاوز، لأنه ينتمي إلى مرجعية غير مرجعية النص الذي نطبق عليه، كما أن معرفة المؤلف ضرورية في العملية التأويلية للنصوص، لأنه أول من يؤول، وسنعود إلى مناقشة هذه المسائل في ما يأتي من البحث.

ونقول بأن مقاصد النص ما هي إلا وسيط تفاعل بين مقاصد المؤلف والقارئ معاً، وقصد الوصول إلى غائية القراءة لا بدَّ من الوقوف على مقاصد كليهما معاً، للوقوف على تعدد النص.

ـ مقاصد المؤلف ـ المخاطب

يفترض هرش أن معرفة مقاصد المؤلف هي التي تحدد معنى النص، لأن المقاصد هي المميز الملائم، وعليه، فإن بذل أي مجهود لمعرفة مقاصد المؤلف هو خطوة في سبيل الوصول إلى تأويل موضوعي، يحد من باب التأويلات[14].

---

(14) انظر محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 105.

والحديث عن مقاصد المؤلف يجعلنا نفترض أن المؤلف هو أول من يؤول باعتباره يتجاوز المعنى (المادة) القابع مباشرة وراء متوالية من الأدلة، أي إن المعنى هو ما تمثله الأدلة، إلى الدلالة التي تعني العلاقة بين المعنى والشخص أو الوضع أو المتخيل. وعليه فالمعنى يتميّز بالثبات لأنه معطى بطريقة شبه نهائية، في حين أن الدلالة تتغير بحسب الاستعمال لذا فهي مستجدة، وتخضع لمقاصد المؤول سواء كان المخاطَب أو المخاطِب.

يبقى أن هذه التفرقة بين المعنى والدلالة، تظهر أساساً في الملفوظات الاستعارية على وجه الخصوص، والحديث عن الملفوظات الاستعارية ليس حديثاً عن الاستعارة كصورة بيانية، ولكن ككتابة وكاستعمال وممارسة للكلام.

إذا تأملنا في الملفوظ الاستعاري الآتي: **وللضفادع حكمة**، وهو عنوان لقصة قصيرة للقاص السعيد بوطاجين في مجموعته القصصية «اللعنة عليكم جميعاً» فالمعنى أو المادة التي اشتقت منها الدلالة، هما العلامتان اللغويتان: **الضفادع** من البشر (**الحكمة**).

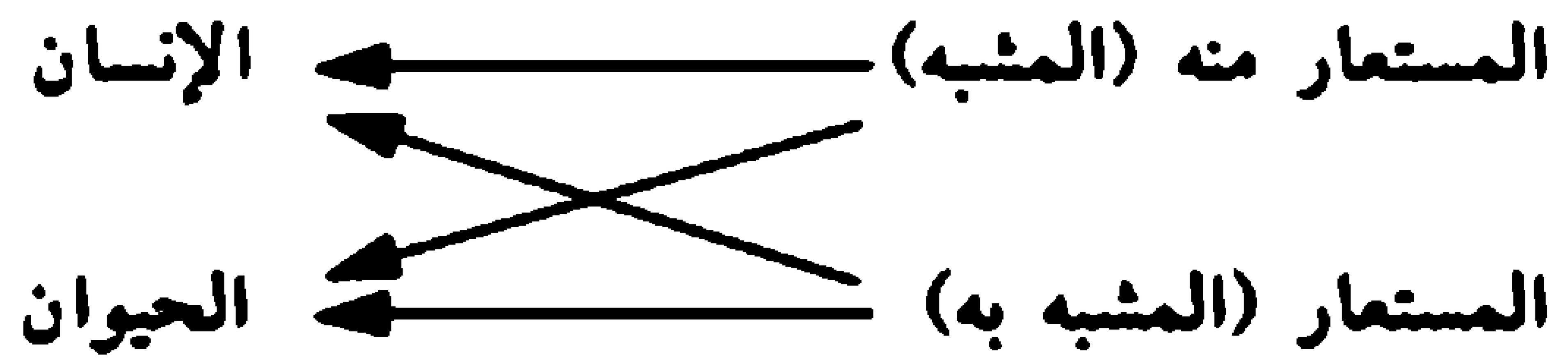
بلاغياً يمكن النظر إلى العنوان على أساس أنه استعارة يشبه فيها الكاتب الضفادع بالبشر، لإثباته لإحدى الصفات البشرية وهي الحكمة للضفادع دون البشر، رغم أن الحكمة من صفات الإنسان. فلما كانت الاستعارة لعباً على علامتين

قصد الانتقال من المعروف (المعنى) إلى اللامعروف (الدلالة)، والمشترك بين الوحدتين المعجميتين هو وجه الشبه بينهما، لكن متلفظ القول الاستعاري قد يسهل أو يصعب أو قد يجعلها مستحيلة الفهم، وهذا بالنظر إلى جمعه بين علامتين يصعب الجمع بينهما، كما يتجلى ذلك في الضفادع والبشر. وتدخل الاستعارة ـ التي نحن بصددها ـ ضمن استعارات الحيوانات التي عدت: «المصدر الثاني للاستعارة... وتنتقل المجموعة الكبرى الأخرى للصور الحيوانية إلى مجال الإنسان إذ يشبه بأنواع معيّنة من عالم الحيوان على سبيل السخرية... مثال ذلك عندما يشبه الإنسان بالقط والكلب والخنزير...»[15].

بيد أننا في هذه الاستعارة نكون إزاء استعارة حيوانية مقلوبة، حيث أثبت الصفة الإنسانية (الحكمة) للضفادع أي إن المشبه هو الضفادع والمشبه به هو الإنسان. غير أن مثل هذه الاستعارة ليست غريبة على الأدب العربي، فقد كان لها استعمال متواتر في كتاب ابن المقفع «كليلة ودمنة». والاختلاف الوحيد هو أن ابن المقفع يرمز بهذه الحيوانات التي يستعير لها صفات بشرية إلى البشر، ما يجعل العلامتين تتناوبان على خانتي المشبه والمشبه به:

---

(15) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الطبعة العربية الأولى، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص 19.



وهذا ما يمثل معكوسية العلاقة الاستعارية، التي تسمح بقلب العلاقة بين المستعار والمستعار منه، أين يمكن الحديث عن حكمة الضفادع. وقد ذهب السكاكي إلى أنها: «إلحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما»[16]. وقد يحدث العكس فيلحق الأقوى بالأضعف، ما دامت الاستعارة تساوي وتطابق بين العلامتين: إنسان/حيوان، لأن هذه الحيوانات تتصرف تماماً كالبشر، ولا يقتصر التشابه على بعض الصفات. فاستعارة الحيوان يقصد من ورائها الرمز للإنسان، بما يتلاءم وطبيعة الحيوانات التي يرمز بها.

ومثل هذه الاستعارات موجودة في القرآن الكريم، حيث نقرأ في صورة النمل ـ مثلاً ـ قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَوۡاْ عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمۡلِ قَالَتۡ نَمۡلَةٞ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّمۡلُ ٱدۡخُلُواْ مَسَٰكِنَكُمۡ لَا يَحۡطِمَنَّكُمۡ سُلَيۡمَٰنُ وَجُنُودُهُۥ وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ ۝١٨﴾[17].

(16) محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 44.

(17) قرآن كريم، سورة النمل، الآية 18.
والآية تقرأ قراءة حرفية في سياقها الذي وردت فيه (القرآن الكريم)، فالنمل فعلاً قد تكلم، فهي ليست استعارة بالنسبة إلى المؤمن، لكننا إذا تعاملنا معها خارج هذه الأطر فهي تصبح استعارة، وعموماً فهي مثال نمهد له إلى إمكانية قراءة العنوان قراءة حرفية لا قراءة استعارية.

فالاستعارات الحيوانية تجسّد التطابق الفعلي بين المستعار والمستعار منه بشكل تام، لا يدع مجالاً للشك، بأن العلامتين غير متطابقتين.

ولإثبات هذا التطابق سننظر في المقومات الجامعة بين الموضوعين:

الضفادع	و	الحكمة
1 ـ حيوان. 2 ـ غريزي (غير عاقل). 3 ـ غير ناطق.		1 ـ الإنسان. 2 ـ عاقل. 3 ـ ناطق.

الملاحظ أن هناك اختلافاً كبيراً بين مقومات الموضوعين. بيد أن تحليلاً في سياق الملفوظ الاستعاري، وتناصه المزدوج مع الواقع ونصوص أخرى، سيقرب إلينا فهم هذه الاستعارة، وهو ما سنتطرق إليه.

يرتبط نجاح الاستعارة بسياقها المرجعي، حيث يُعيد الكاتب قراءة سياقها، الذي لا يرتبط حصراً بنسق المعجم، بل يتجاوزه إلى الموسوعة كنسق طبيعي مفتوح. وقد تتجاوز الاستعارة مبدأ السياقية، لتتسع لمبدأ التناص المزدوج مع الواقع من جهة، ومع نصوص أخرى من جهة ثانية.

وتتعلق هذه الموسوعة التناصية وتشتغل في عالم ثقافي، ومجال تناصي معيّن، يتميز سياقها بنوع من الغموض والسديمية، بمجرد الإمساك بسياقها، ومرجعها التناصي، لكنها تشرع باباً واسعاً لتأويل القارئ، بالعودة إلى الملفوظ الاستعاري السابق، سنجد تباعداً كبيراً بين مقومات

الموضوعين الضفادع/والحكمة، خصوصاً على مستوى المعجم، حيث ينظر إلى الكلمات كمفردات معزولة عن سياقها النظمي، وينظر إلى المعنى كمادة وليس كشكل.

غير أن هذا التباعد قد يتقلص باستمرار، في حالة نظرنا إلى الاستعارة كرابطة بين موضوعات العالم، حيث قد تسمو الضفادع إلى مرتبة الإنسان، فتحوز حكمة تتجاوز حكمة الإنسان.

والقارئ لنصوص بوطاجين يلاحظ استعماله المتواتر للاستعارة الحيوانية، ففي النص ذاته «وللضفادع حكمة» نقرأ: «تتآكل لتعطي تفسيراً للمواء والخرير وصمت البهيم»[18]. ونقرأ أيضاً «انظروا لحالتكم غنم والذئب الراعي»[19]. ويقول: «أصبحنا جنازات حية والحمار يعلم»[20]. «هل مات وحزنت عليه السماء والطيور يا نانا؟»[21]. «ثم كتبت عن كل شيء عن لا شيء، عن النملة والمخلوقات الفاسدة وأحبتني العناكب (. . . . .) لكن البئر جفت للتو وفر أبناء سليمان البوهالي صائحين: إنه من هذا القرن. لست من هذا العفن، الآن لا أدري ما أفعل وقد عفت المدن وعافتني الضفادع.

(18) السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعاً ص 102.

(19) م.ن.، ص 105.

(20) م.ن.، ص.ن.

(21) م.ن.، ص 106.

أأعوي أم أنبح أم أنق أم كيف حالكم؟ النجدة يا جدتي الراحلة»[22]. فالكاتب إلى جانب إلحاقه الحكمة بالضفادع، نجده يلحق العلم بالحمار بما آل إليه الناس، ويلحق الحزن بالطيور والسماء (استعارة الجماد) ويكتب عن النملة، وتحبه العناكب، وتعافه المدن (جماد يتعلق بالبشر) كما تعافه الضفادع، فلا يدري أيعوي أم ينبح أم ينق فيستنجد بالجدة الراحلة (الجدة الإنسان) لعل الغرض الأساسي للكاتب من وراء توظيف استعارة الحيوانات والجماد كمحاولة للفرار من ذلك الإنسان (الشرير) إلى إنسان أو كائن آخر (خيّر) مسالم وكأنه يوازي بين حكمة الإنسان الطيب (الجدة) والكائنات المسالمة (الضفادع، العناكب، النمل......) بغريزتها، مع ذلك الإنسان الشرير بعقله، فالغريزة تغلبت بحكمتها على العقل بجهله، والنقيق أنطق من لغة الإنسان، وهي رؤية تنم عن رؤية صوفية للكاتب، تتعالى عن ذلك الإنسان الشرير، لتعانق عالماً آخر هو عالم الحيوان، الذي يسبح لله الخالق فيلامس الحكمة دون الإنسان، ويتوطد هذا الحكم أكثر إذا نظرنا إلى سياق القصة الداخلي، حيث نرصد في المقدمة الآتي: «أيها القارئ الذي لا يعرفني. يكفي أننا إخوة وأمنا الأرض شاهدة. هذا أنا: متعب من وقتي ومني ولست فخوراً بانتمائي لسلالة متوحشة. أجد متعة غريبة في السخرية مني

(22) م.ن.، ص ص 109ـ110.

ومن الذين يسخرون مني.»[23]. وقبل المقدمة نلمس هذا في الإهداء، حيث يقول: «فكرت ملياً وقلت:

لمن أهدي هذه الحكاية؟
لن أهديها لآكلي لحوم الفقراء
ولا إلى الثرثارين جداً.
أما خارج عن هذه الكائنات فله
حبي وكلماتي وحياني»[24].

وعلى هذا فإننا سنكون إزاء موضوع محوري في كتابات بوطاجين القصصية هو موضوع: الإنسان، الذي ينظر إليه وفق نظرتين مختلفتين: نظرة الساخر المنتفض إلى الإنسان المفترس، آكل لحوم البؤساء، ونظرة تعاطف ومحبة إلى الخارج عن هذه الكائنات، ما يعطي للكتابة القصصية بعداً إنسانياً، يُضاف إلى البعد الصوفي الديني للقصص الذي يقدس أيضاً الإنسان، ويجعله محور الكتابة، باعتباره خليفة الله على الأرض. ومن شروط النص الأدبي أن يكون في مضمونه ما يدل على التدين، فالكاتب يحاول التسامي لأن يكون نبياً، ينشر قِيم الخير بين الناس.

وخلاصة القول إننا حاولنا أن نجيب عن بعض الفرضيات، التي سبق أن طرحناها، وهي مقصدية المؤلف،

---

(23) المجموعة القصصية، ص 7.

(24) م.ن.، ص 5.

الذي يعد أول من يؤول، باعتباره يؤول أشياء الواقع، ويعقد علاقات بينها تكون سنداً للعملية الاستعارية، المتعلقة بتجربة الكاتب الداخلية، ونظرته وتفاعله مع العالم، التي تولد الاستعارة: «وتولد الاستعارات الإبداعية حسب بريوزي (Briosi) من صدمة إدراك بكيفية يتم التواصل مع العالم الذي يسبق الاشتغال اللساني ويحركه. لكننا نبدع دون شك استعارات جديدة للدلالة على تجربة داخلية منبثقة من كارثة الإدراك»[25].

وعملية الإدراك هذه تكون بطريقة استعارية مزدوجة، تتطابق فيها علامات النص، كما يتطابق النص كبنية لغوية مع الواقع، رغم ما توحي به النصوص من مفارقة بين عالمي النص والواقع كمرجع وإحالة. يقوم الكاتب بقراءته وتأويل عناصره، خدمة لفكرة معيّنة تتمفصل وفق ثنائيات متضادة (الإنسان/الحيوان، الخير والشر، الحياة والموت..). والتناص لا يكون مع الواقع فقط، ولكن مع نصوص عديدة، ولعل النص المرجعي في الثقافة العربية الإسلامية هو القرآن الكريم، الذي رأينا كيف أن الكاتب استعمل تقنياته الاستعارية، فأنتج نصاً يحمل نفس وروح العقيدة الإسلامية عقيدة الإنسان.

---

(25) أ. إيكو، تأويل الاستعارة، تر: لحسن بوتكلاي، مجلة فكر ونقد، موقع محمد عابد الجابري.

ـ القصدية وموت المؤلف

لقد دأب تحليل الخطاب البنيوي على النظر إلى النص كبنية مغلقة، عازلاً بذلك سياق البنية النصية، ومعها كل مؤشرات القراءة الخارجية، بما في ذلك المؤلف، الذي يدع المجال للبنية اللغوية لكي تتكلم وتفصح عن مكنوناتها، وتغنينا عن النظر إلى مؤلفها، لهذا نودي **بموت المؤلف لحظة ميلاد النص**، كما قال رولان بارث، وتبعه السيميائيون البنيويون، ثم نظريات القراءة، التي تولي اهتمامها للتفاعل بين النص والقارئ.

غير أن الحديث عن مقاصد المؤلف، وما انجر عنه من تحليل على مستوى السياق، والتناص الداخلي والخارجي، خصوصاً إثباتنا لمركزية النص القرآني بالنسبة إلى النصوص المتعلقة بالموسوعة الثقافية العربية الإسلامية، يدعونا إلى النظر في فكرة موت المؤلف بتحفظ للاعتبارات الآتية:

ـ إذا اعتبرنا أن النص القصصي ذو ملمح صوفي، هو سليل النص القرآني، وامتداد له، وبعث لتعاليم رسالته باعتبار أن المؤلف يحمل رسالة ما، نابعة من روح النص المقدس، الذي يسعى للمحافظة على الحياة البشرية، وحماية الإنسان من الإنسان، باعتبار أن الوباء الوحيد الذي يستطيع القضاء على الإنسان هو الإنسان[26].

---

(26) السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعاً، ص 65.

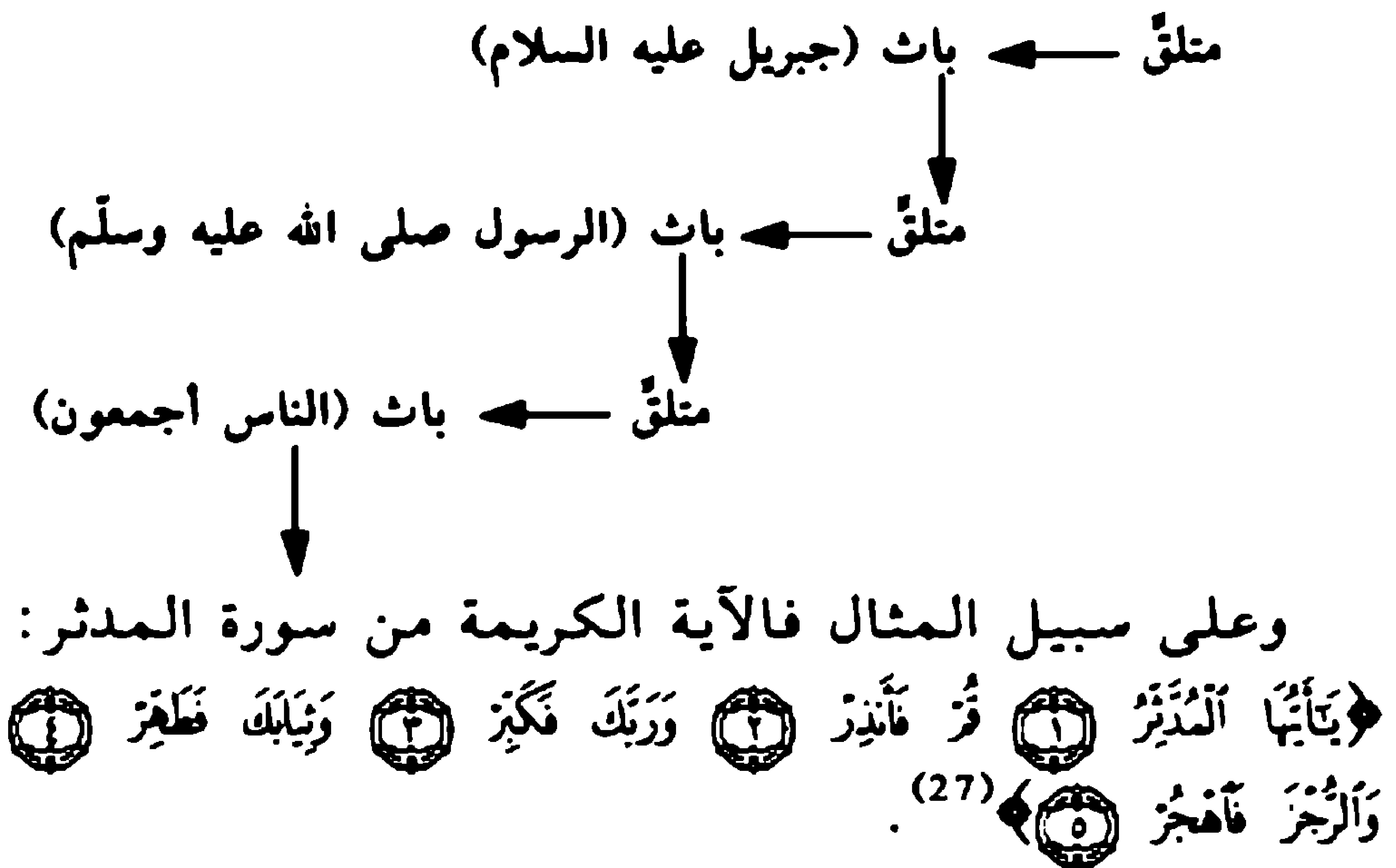
فغريزة المحافظة على الإنسان واضحة في قصص بوطاجين، وهي غاية الشرائع السماوية.

وبالتالي فهناك تعالق بين النصين: **النص القرآني كنموذج أو كطراز متعال يحتذى به، والنص القصصي كانبعاث إنساني للنص الطراز**، فيبدو الكاتب كنبي، يحمل رسالة يبثها بين الناس.

وقد تتجلى هذه العلاقة أكثر إذا نظرنا في العلاقة التخاطبية في النص القرآني، وأسقطناها على النص القصصي الذي يحمل ملامح صوفية لنبرهن على أنه امتداد طبيعي له:

النص القرآني

مخاطب (باث) الله عزَّ وجلَّ من خلال اللوح المحفوظ



وعلى سبيل المثال فالآية الكريمة من سورة المدثر:

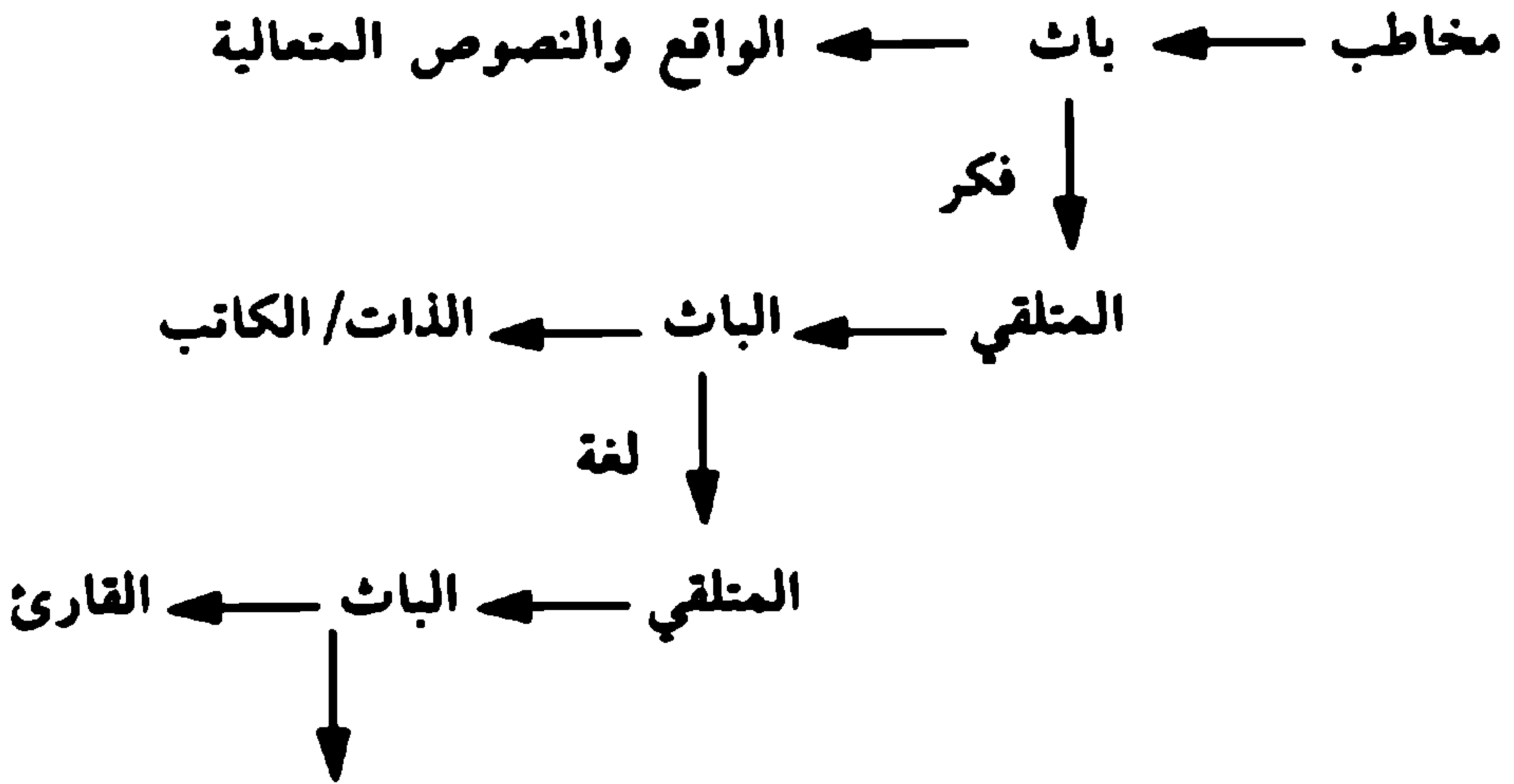
﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمُدَّثِّرُ ۝١ قُمْ فَأَنذِرْ ۝٢ وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ ۝٣ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ ۝٤ وَٱلرُّجْزَ فَٱهْجُرْ ۝٥﴾(27).

(27) قرآن كريم، سورة المدثر، الآية الأولى.

فالخطاب هنا موجه مباشرة إلى الرسول صلّى الله عليه وسلم، باعتباره هو من تدثر فزعاً عندما نزل عليه الوحي أول مرة، فأتاه الأمر الإلهي بأن قُم فأنذر وربك فكبر... بيد أن هناك متلقياً آخر مقصوداً هو عامة البشر، فالمدثر يمكن قراءتها استعارياً، وإطلاقها قياساً على الساكت عن الحق خوفاً وفزعاً، وبعثه على بث ونشر الرسالة الإلهية بين الناس، ولما كان هذا غير متأت لعامة الناس بل لخاصتهم فقط، والكاتب أحدهم، لذلك كانت نصوصه امتداداً طبيعياً للنص القرآني المقدس كلام الله، وكلام الله صفته ومن صفاته أنه خالد لا يموت، فكذلك الكاتب، والخلود هنا لا نعني به خلود الجسد بل خلود الأثر الأدبي، واسترجاعه لكاتبه مع كل قراءة.

ـ الكتابة/الاستعارة تجربة تفاعل

الاستعارة هي تجربة تفاعل بين الذات والأنا/الكاتب المتضمنة بالضرورة للأنت/المتلقي، والمقيدة بالآن والهنا (الظروف الزمكانية للخطاب)، كعناصر تضمن وتكشف عن سيرورة الواقع التاريخية والثقافية، المرصودة في النص المحاكي لهذه السيرورة، وفهم مقاصد المؤلف والوصول إلى غائية القراءة، تتعلق بالضرورة بمدى إلمامنا بهذه العناصر وفق الشكلنة الآتية:



فمثلاً في ملفوظ: «مذ أكلت التفاحة الملعونة والحماقة نفسها تتبوأ عصي بعدد الكريات ترصد الحكمة الخاضعة لمبدأ الأقوى الفساد يلقح الفساد والروح تنقرض وبين المطرقة والجهل استقر الحق»[28]. فالملفوظ يستلزم قراءة استعارية، وإلا فإننا لا نعرف لم لعنت التفاحة ولماذا ارتبط أكلها بالحماقة؟ ففي الملفوظ إشارة واضحة إلى خطيئة أبينا آدم عليه السلام، عندما أكل من شجرة التفاح التي نهاه الله تعالى أن يأكل منها، فكان ذلك سبباً في انتقاله مع حواء من الجنة إلى الأرض، ومنذ ذلك الحين والإنسان يرتكب الحماقات والخطايا[29].

(28) المجموعة القصصية، ص 8.

(29) يتحدث إيكو عن جواز تأويل: يأكل جون تفاحته كل صباح، كما لو أنه يرتكب كل يوم خطيئة آدم. انظر: تأويل الاستعارة، م.س.، ص 11.

إن الواقع كميدان لخطيئة الإنسان ومجال لارتكاب حماقاته، فآدم ارتكب خطيئة بحق نفسه وبحق حواء، وذريته من بعده فأصبح الإنسان يكيد للإنسان. والنصوص المتعالية كتأريخ لهذه الخطيئة، ومحاولة زجر الإنسان عنها، تشكل مع الواقع مرجعية للذات، التي تتفاعل مع هاتين العلامتين المرجعيتين، فتنتج النص بوساطة اللغة الاستعارية، وتوجهه مباشرة إلى المتلقي، الذي يحاول فهمه وبناء دلالته، بالنظر فيه وفي مرجعيته، ليصنع منها نصوصاً يبثها لقارئ آخر، فالحركة التواصلية تبقى مفتوحة وكذلك النصوص.

وجدير بالذكر أن النص ينطلق من الواقع، فيصوره وفق لغته الخاصة، ووفق تفاعل بين هذا الواقع وبين الذات، كمحاولة لتغيير هذا الواقع، وبالتالي نكون أمام تأثر للذات بالواقع، وتأثير فيه، وفق علاقة تبادلية، ومهما غاص الكاتب في عوالم اللغة التخيلية، فمنطلقه من الواقع ومرده إليه، يبقى أنه يؤول علامات الواقع كيفما شاء، ليصل إلى قراءة مختلفة لهذا الواقع، وفق آليات تأويل ذاتية.

- مقاصد القارئ - المتلقي

الخطاب الاستعاري هو مجال الإبداع، الذي يهز كيان اللغة أو اللسان الثابت والنهائي، فيضفي على الوحدات اللسانية قيماً جديدة، تُضاف إلى قيمها الثابتة، وهذه القِيم والدلالات الجديدة هي قيم ذاتية، لأنها تتعلق باستعمال فردي للغة، مرتبطة بنيات الكاتب الشخصية، أما اللسان

(حيث المعنى كمعطى سابق للكلام والنظم) فهو مشترك بين الكاتب والقارئ، وهذا المشترك هو مفتاح القارئ لتحقيق مقاصده في فهم النص، لهذا عدّ القارئ مشاركاً فعالاً في إنتاج النص، عبر ممارسته للقراءة المهدبنة للنص، لهذا فهو مطالب دائماً بتجاوز المعنى الحرفي الظاهر إلى الدلالة الباطنية، التي تعدّ أساس العمل الأدبي، وهذا بالخوض والنظر في جميع الاحتمالات الدلالية، عبر آليات التأويل المتاحة له، قصد مشاركة فعّالة في عملية بناء النص، وتجاوز المنطق الاستهلاكي.

يتموقع المخاطب (القارئ) ذاتياً، حسبما شاء، فقد يكون مشاركاً مساعداً يملأ فراغات النص، خصوصاً وأن الكاتب يعمد إلى ترك بياضات دلالية، يحاول القارئ سدها، لأن الكاتب مهما قال فإنه لن يقول كل شيء، بل يترك المجال مفتوحاً لتأويلات القارئ، الذي يفترض فيه أن يكون ملماً بمرجعيات النص، التي هي مرجعيات الكاتب، وقد يخرج القارئ من حدود التأويل إلى التقويل، مثلما رأينا ذلك في حادثة أبي نواس مع الأستاذ، حيث أقر أبو نواس للأستاذ بأنه فهم من شعره ما لم يفهمه هو ذاته، وهذا ما ينطبق على الملفوظات الاستعارية، التي تكون عادة وليدة مصادفة، ناتجة عن تراكمات الواقع، الذي يؤول الكاتب عناصره، ويربط فيما بينها لهذا: «فسيبدو القول بأن الكاتب كانت له تجربة سيكولوجية ثم ترجمها ثانياً إلى رسالة لغوية قولاً صعباً، أو

كانت لديه تجربة لغوية استخلص منها بعد ذلك ترتيبات مختلفة لرؤية العالم»[30]. وفي الحالتين تبقى الاستعارة مرتبطة بلاوعي الكاتب، وتتعلق بشكل مضاعف بالنصوص اللغوية وبالواقع، كموسوعية للمؤلف، أما فيما يخص القارئ فإن فعل التأويل بالنسبة إليه متولد من تفاعل بينه وبين نص استعاري.

والحقيقة أن مقصدية كل من المؤلف والقارئ، قد تنتفي أمام مقصدية البنية النصيّة، أو ذلك الوسيط اللغوي الرمزي، بين المخاطب والمخاطب، باعتبار أن الاستعارة تصدر عن لاوعي الكاتب، الذي يستسلم «العنف اللغة»[31]، فيسلم خطابه للغة التي تتكلم، أما القارئ فقد تنتفي مقصديته عندما يتوقف في حدود الحرفي والظاهر، أو عندما يتمادى في تأويله متجاوزاً مقاصد الكاتب، وفي الحالتين تبرز سلطة البنية، ومعها عنف اللغة.

ـ مقصدية البنية النصيّة

إن النظر في مقصدية البنية النصية، يجعلنا نتجاوز سيمياء العنوان، لننلج عوالم النص، ككل مرتبط بالعنوان حيث

---

(30) أ. إيكو، تأويل الاستعارة، ترجمة لحسن بوتكلاي.

(31) عنف اللغة هو عنوان كتاب لجان جاك لوسركل، تناول فيه نظرية المتبقي، التي تعد الاستعارة جزءاً من ذلك المتبقي وتساءل فيه عن تكلم اللغة وانتقاء الذات المتكلمة.

نتحسس استعارة النص التي تمثل القاعدة الإيديولوجية لمجتمع من المجتمعات أو لكاتب ما، باعتباره ناطقاً بإيديولوجيا مجتمعه، التي يستدل عليها بالاستعارة السياقية. وهو عمل كنا قد انطلقنا به، في المباحث السابقة، حيث وجدنا بأن استعارة النص، وقاعدته الإيديولوجية هما الصوفية، باعتبار أن قصص السعيد بوطاجين يعتمد على تقنيات القرآن الكريم ولغته (كنص مركزي)، وهي الإيديولوجيا الغالبة على نصوصه إلى جانب إيديولوجيات أخرى، أشرنا إليها، وهي إيديولوجيا تهدف إلى نفس غائية النص القرآني، الذي يعد الإنسان محوراً له.

- جنس النص

تساعد عملية تحديد جنس النص على التحليل، ذلك أن لكل جنس أدبي خصوصياته، التي يمتاز بها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وهي خصائص مساعدة على اختيار آليات القراءة والتحليل، رغم أن قضية الجنس الأدبي لم تعد مطروحة الآن بسبب التداخل الكبير بين الأجناس، وهذا مس حتى التحديد المتعلق بالأجناس الشعرية والنثرية، ولا غرابة في هذا ما دام هناك حديث عن قصيدة نثرية أو عن شعرية النثر. . . وغيرها من المصطلحات التي تقرب أكثر بين النثر والشعر، ولا غرابة في هذا لأنهما يتوسلان اللغة كنظام سيميائي يسمح باللعب الاستعاري، المنتج لدلالية النصوص، التي تعد المشترك بين جميع الأجناس الأدبية.

والنص الذي نحن بصدده هو نص قصصي نثري، وهو حسب تصنيف جاكبسون خطاب كنائي، بمقابل الخطاب الاستعاري، باعتبار أن الأول يتلاءم مع النثر، والثاني يتلاءم مع الشعر، وهذا ما يتعارض مع ادعائنا بأن كل النصوص استعارية، حتى الكنائية منها، باعتبار أن كل كناية هي استعارة، وليست كل كناية استعارة، كما أسلفنا القول في مباحث سابقة، وهذا ما سنحاول إثباته أكثر.

- شعرية القص

«تحدد سوزان لوهافر أربع صور هي عناصر الشعرية المحتملة مما يمكن أن يظهر في السرد:

1 - انحراف محدد عن التسلسل التاريخي.

2 - استغلال مصادر شفوية نقية مثل النغمة والصورة.

3 - التركيز على الوعي المتزايد وليس على الحدث المتكامل.

4 - درجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية المنجزة بأقل الوسائل[32].

وهي كلها عناصر موجودة في القصة، إلى جانب عناصر أخرى، فلغة القصة على درجة عالية من الإيحائية، التي

---

(32) محمد عبيد الله، جماليات القصة القصيرة في الأردن، مجلة علامات، العدد: 20، موقع سعيد بنكراد: www.saidbenkrad.free.fr.

مست جميع عناصر المكون الخطابي، وهو ما سنبرزه من خلال تناولنا للشخصيات والزمن والمكان. كما أننا نلحظ استغلالاً واضحاً للتراث الشفوي من خلال شخصية سليمان البوهالي وقصته التي ترويها الجدة، وهي تمثل صورة لتلك الشخصية التي تحيل إحالة مزدوجة على النبي وعلى الكاتب، تستذكر الماضي وتستشرف المستقبل. كما أن الانحراف عن التسلسل التاريخي نلحظه من خلال علاقة الشخصية بالزمن، وهذا الانحراف هو الضامن لأدبية القصة.

ابتدأ نص قصة «وللضفادع حكمة» بما يلي: «قررر. . . . قررر. . . . قررر. . .

حفل إفريقي ينير ليل قريتنا الوديع، صمت جليل تجلله أصوات غريبة ثم الصبا والجدة الممتعة التي ولدت مع الناي وآي الكرز والريحان»[33].

فالملاحظ أن البداية كانت عبارة عن تكرار لصوت (قررر ثلاث مرات متتالية) وهو الصوت الذي تصدره الضفادع، أي نقيق الضفادع. وهو صوت حاكاه الكاتب باعتباره كان دافعاً له لكي يعود القهقرى، ويتذكر الصبا والجدة الممتعة، فيطرح، السارد سؤالاً:

ـ هل سمعت؟ وكأن سماعه لذلك الصوت، هو سماع

(33) المجموعة القصصية، ص 101.

لصوت الصبا ومعه الجدة: «ككتاب مليء بالأسرار تنهد متأملة أشياء غريبة تعبر فلك البال، مشاهد لا حصر لها تعانق ضفاف العمر، وبالمقابل تقف سنواتي الست مبهورة تحاول أن تتسلق ذاكرتها»[34]. ثم يردف السؤال الأول ـ هل سمعت؟ بسؤال ثان هو ـ هل فهمت؟. فالسمع لن يكون كافياً إذا لم يكن هناك فهم لتلك الأصوات التي تغازل الذاكرة، والتي تدفع بها إلى الوراء.

ويتكرر المقطع الصوتي: «قررر.... قررر.... قررر..

الحفل الأفريقي يتقدم نحو منصة التتويج عازفاً طقوس العار والبهجة»[35].

كدليل على رسوخ الصوت في السمع وفي الذاكرة معاً، فالصوت قد سمع، وقد فهم كذلك، لقد كانت أصوات أبناء سليمان البوهالي يقرأون، ويتكرر الصوت: «قررر.... قررر..... قررر..

أبناء سليمان البوهالي يقرأون، ماذا يقرأون؟ أوركسترا خرافية وجوقة تعيد لازمة واحدة بنفس الإيقاع، تدريبات مملة...»[36].

ولأنه لم يكن قد فهم بعد تلك الأصوات ولم يفهم

(34) المجموعة القصصية، ص 101.

(35) م.ن.، ص.ن.

(36) م.ن.، ص 102.

مغزاها، سأل: «ـ ومن هم أبناء سليمان البوهالي يا نانا؟ سألتها بمزيج من الحب والحسد.

ـ الضفادع يا ولدي، أجابت ببرودة، يرددون ما خلف أبوهم، الكنز الذي أهمله الناس وراحوا يجرون وراء المال وناسين الله والصواب».

لكن ما الذي يجعل النقيق كنزاً أهمله الناس فنسوا الله والصواب؟

ربما لأن نقيق الضفادع تسبيح للخالق جلّ جلاله، يقابله جري الناس وراء المال، فها هنا مقابلة بين التسامي الروحي متجسداً في نقيق الضفادع، والتواضع المادي متجسداً في جري البشر وراء المال. أفليست الضفادع بغريزتها أحكم من البشر بعقولهم؟.

ومرة أخرى يتكرر المقطع الصوتي: «ـ قررر. . . . قررر. . . . . قرر. .

بتؤدة كانت الجدة تفتش عن الحبكة المناسبة التي طالما اعتقدت أنها مدسوسة في صرة ما. .»[37].

وتواصل الجدة حديثها، والضفادع نقيقها: «راحت أيام وجاءت أيام وهو يشرح للغافلين. . .

ـ قررر. . . . . قررر. . . . قررر، قالت الأمعاء.

أبناء سليمان البوهالي وأمعائي يتآخون، يقرأون فاتحة

---

(37) م.ن.، ص 102، 103.

الكتاب وما في التلافيف، تضامن فجائي جمع القومين والجدة تروي دون كلل».

جوع الأمعاء يؤدي إلى تضامن فجائي وعفوي بين القومين:

قوم المادة وقوم الروح، كإشارة إلى الفقراء بجوعهم أقرب إلى الله وأقرب إلى حكمة الضفادع، من البشر اللاهثين وراء ماديات الحياة، ويواصل سليمان البوهالي قراءته إلى أن: «وإذا انتهى من القراءة رمى القصيدة في الماء، ضرب أخماسه في أسداسه، بكى كالطفل وغاب.

ثم يا نانا؟

في الصباح وجدوه مذبوحاً وفي فمه حجر، من يومها وأبناء الضفادع يقرأون أشعاره قائلين:

قررر.... قررر... قررر..».

الملاحظ أن هذه الأصوات تكررت خمس مرّات في القصة، بين مقاطعها، بطريقة غير منتظمة، حيث تفصل بين مقطوعات متفاوتة الطول. وهذا ما جعلها تشتغل كلازمة صوتية، تتكرر عبر مقاطع النص، تماماً كاللازمة الشعرية، ما يجعلنا أمام ظاهرة أو خاصية شعرية موظفة في نص نثري سردي، بالإضافة إلى اشتغالها الدلالي. وهذا دليل على تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها. وبالتالي فهي في مجملها استعارية.

وما دمنا قد أثبتنا خاصية الكتابة الصوفية، في قصص

بوطاجين، فإننا لن نجد حرجاً في قراءة ملفوظة قراءة صوفية، لنقول بأن الاستعارية المعتمدة في القصة، تتطابق وتتشابه مع الحقيقة الواقعية، بأن الضفادع، هي بالفعل أحكم من البشر، رغم احتكام الضفادع إلى غريزتها، واحتكام البشر إلى عقولهم. مستندين في هذا إلى رأي أبي حامد الغزالي حول الحقيقة والمجاز، حيث يقلب المفهوم ليصبح الخطاب المجازي (الاستعاري) خطاب الحقيقة، وخطاب الحقيقة خطاباً مجازياً. وعلى هذا الأساس فبالإمكان النظر إلى ملفوظ كـ: وللضفادع حكمة، في معناه الحرفي، التقريري، لأن الضفادع فعلاً حكيمة.

وهذا ما يجعلنا إزاء عبارة استعارية مقبولة حرفياً، دون أن يكون هناك خرق دلالي أو تناقض ذاتي في استعارة (الحيوان الإنساني في قصة للضفادع حكمة) وما دام هذا حال استعارة النص الجائمة في عنوان القصة، فجميع الاستعارات السياقية المتشعبة عنها تحمل الخاصية الدلالية نفسها التي تحملها استعارة النص. وإذا ثبت هذا فإن خاصية السرد التخيلي تنتفي، ويصبح السرد تحقيقياً، وينتقل من عوالم الإمكان إلى عوالم الوجود الفعلي ليس في اللغة فحسب، بل في الواقع أيضاً.

ـ الوصف والسرد ـ الأحوال والأفعال ـ الصيغة والهيئة

العنصر الثاني الذي يصنع شعرية القص عند بوطاجين ـ إلى جانب اللازمة الصوتية (أو الشعرية) ـ هو إقباله على

الوصف بدل السرد، أي إقباله على ذكر الأحوال والصفات بدل الأفعال، لكن هذا لا يعني أن النص تنعدم فيه الحركة السردية، لأن الوصف هو توقف لحركة السرد، كما يُقال، والنصوص القصصية (خصوصاً القصص القصيرة)، تشتغل على حيّز نصي تمثيلي قصير ومحدود ما يجعل الكاتب مطالباً بأن يكثف ويسرع من وتيرة السرد، عكس النصوص الروائية الطويلة، التي تتوفر على مساحات إضافية لاستراحة ووقف الحركية السردية للفسح في المجال للوصف، الذي يكون ميزة للشعر، والسرد ميزة النثر. **فكيف تسنى للقاص أن يمزج بين السرد والوصف في قصصه، وأكثر من هذا فهو يغلب الخطاب الواصف في قصصه؟** .

ولمعاينة هذه الظاهرة، لا بدَّ لنا من الرجوع إلى القصة، حيث نلاحظ على المستوى التمثيلي للنص العلامة، أنه يتكون في مجمله من تراكيب جملية اسمية، أي إن جمله تبتدئ دائماً باسم:

«حفل إفريقي ينير ليل قريتنا الوديعة. صمت رائع تجلله أصوات غريبة (. . .) سلسلة تتماوج الأصوات عبر فضاءات (. . .).

حرام يا ابني أن تحسب النجوم ستسقط في عينك، قالت.

ـ أبناء سليمان البوهالي يقرأون. . . .

ككتاب مليء بالأسرار تنهدت متأملة أشياء غامضة (. . .)

وفي الضيعة الصغيرة حفرت بئر عميقة آهلة بالأرواح، ومع الزمن ازدادت المياه (. . .) الكهف المسحور مرة أخرى تصالبت لحظاتي (. . .) بين حسرة وأخرى تآلفت الأنغام (. . .) من منديلها أخرجت قطعة سكر (. . .) إلى كون بعيد سافرت الجدة تستقرئ شروخ الذاكرة (. . .) وبعيداً. . . خلف المكان تغفو جزر الحنين عناقيد الترنيمات تكفن روح سليمان البوهالي المسكين، على قبره تعرش الحمائم، الفراشات تتلو الحكمة الخالدة والطيور القطينة تتسابق (. . .) في حلقي حبست «جعت» (. . .) أبناء سليمان البوهالي وأمعائي يتآخون (. . .) بعد إغفاءة رجعت من رحلتي (. . .) في الصباح وجدوه مذبوحاً وفي فمه حجر. . .»[38].

الملاحظ أن هناك تغليباً للجمل الاسمية، وكذلك أشباه الجمل على حساب الجمل الفعلية، ما يعني أن هناك اشتغالاً على رسم الشخصيات والظروف ووصفها، أكثر من الاشتغال على تحريك المسارات السردية، التي تضمن نمو القصة وتطور حبكتها، المنوطة بالأفعال. وبالتالي نكون أمام ظاهرة شعرية أخرى، هي الوصف في مقابل السرد. لكن هذا لا يعني أن النص خال من الأفعال، بل هو يعج بها، لأنها ضرورية لأي سرد. لكن الملاحظ أن هناك تقديماً للمركبات

(38) المجموعة القصصية، من الصفحة 101 إلى الصفحة 109.

الاسمية، والحرفية، والجمل الحالية، أين تتكدس النعوت والاستعارات والتشبيهات، المتعلقة بالمكان والزمان والشخصيات، مقابل تأخير للأفعال. ولتبين هذا نأخذ المثال الآتي:

«ـ حرام يا ابني أن تحسب النجوم ستسقط في عينك.
قالت: قررر...... قررر...... قررر»[39].

فهنا يلاحظ القارئ تأخيراً للفعل والفاعل: قالت. وكان من المفروض أن يأتي قبل قول الجدة، لكن الكاتب تعمد أن يؤخر الفعل لاعتبارات دلالية، فهو جاء في موقع دال على القولين في الوقت نفسه، الأول هو قول الجدة «حرام يا ابني لا تحسب النجوم» والثاني هو قول الضفادع: «قررر... قررر... قررر..» فلا وجود لفعل يتوسط القولين فيحيل عليهما معاً، كما يحيل على زمنين: زمن الكتابة/الاستذكار وزمن الحكاية، فكلا الزمنين يكتنفه نقيق الضفادع، كما نخرج بقراءة دلالية لهذا التوظيف، حيث يعد النقيق كأنه تصديق لقول الجدة، فكل من الجدة والضفدع يشترك في الحكمة المستمدة من طبيعتهما، لهذا جاء النقيق مصدقاً قولها «الجدة قالت الضفادع» أو متزامناً معها: الجدة والضفادع قالت.

وبالتالي فالوصف في القصة استعمل استعمالاً وظيفياً،

---

(39) المجموعة القصصية، ص 101.

وجاء السرد منصهراً في فعل الوصف، ومدلولاً عليه بهذه المقامات الوصفية. كما تدلنا هذه الميزة ـ أي ميزة استعمال الفعل الواحد للإشارة إلى وصفين مختلفين ـ إلى خاصية التكثيف والاقتصاد العلامي في القصص القصيرة، حيث يؤخذ الفعل كقرينة على الوصف، أي إننا نستدل على صفة ما من خلال الفعل، لكننا في هذه القصة نكون أمام قلب لهذه العلاقة، وهي أننا نستدل على الأفعال من خلال الصفات، وهذا ما لمسناه منذ بداية القصة: «قررر.... قررر.... قررر..

حفل أفريقي ينير ليلاً قريتنا الوديعة، صمت رائع تجلله أصوات غريبة ثم الصبا والجدة الممتعة التي ولدت مع الناي وآي الكرز والريحان»[40] ففي الجملة الثانية نلاحظ انتقال الكاتب وعودته إلى سنوات الصبا وتذكره للجدة، نتيجة سماعه لتلك الأصوات الغريبة (أي سماعه لنقيق الضفادع)، ووصفه للأصوات بأنها غريبة لأنها اصطحبت معها الصبا والجدة الممتعة، والملاحظ أن هناك إضماراً وحذفاً للفعل في هذه الجملة، فالتقدير: أصوات غريبة ثم أتذكر الصبا والجدة... أو أصوات غريبة تستحضر صوت الصبا والجدة..

وبالتالي نكون أمام سرد تخييلي، ينصهر فيه السرد مع

---

(40) م.ن.، ص 101.

الوصف لبناء عالم النص الممكن، الذي يوجده ـ أي نخرجه من الممكن إلى الوجود ـ القارئ بأعماله للآلية التأويلية، انطلاقاً من النص كعنصر دلالي مشترك بين القارئ والكاتب، وكرابط بين عالم الإمكان التخييلي الناتج عن تفاعل الذات مع الواقع، تفاعلاً لاوعياً، وعالم الوجود التحقيقي، حيث يصبح الإمكان وجوداً، والتخييلي حقيقة مبنية على أسس واعية، تتعلق بفعل القراءة والتأويل الواعي للوسيط اللغوي، ووفق هذا المنظور يصبح القارئ منتجاً فعالاً للنص ولدلالته متجاوزاً بذلك منطق الاستهلاك، والتموقع ضمن العملية الإبداعية التي تشمله كما تشمل الكاتب.

إن تعدد المقاصد(مقاصد القارئ، ومقاصد البنية) بالإضافة إلى انفتاح البنية القصصية على أشكال أدبية متعددة، وإحالته على معارف موسوعية كثيرة كلها عوامل اجتمعت لتؤسس مفهوم النص المتعدد كبديل للنص المغلق.

لقد قصد ر. بارث بإطلاقه لمفهوم «النص المتعدد»[41]، النص الذي ينفتح لعدة قراءات، وقد أسس لمفهومه هذا انطلاقاً من أعمال المحللين الأوائل للمحكي (بروب. ليفي شتراوس. . . وامتداداتهما) الذين ردوا كل محكيات العالم إلى بنية واحدة، يمكن تطبيقها على كل الأشكال القصصية

(41) ر. بارث، النص المتعدد، تر: سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد: 13، موقع سعيد بنكراد.

(الحكائية)، وقد رأى بارث في هذا إجحافاً للنص، الذي سيفقد ميزة اختلافه عن نصوص أخرى.

هذا التعدد الذي يؤسس له بارث ينبني على أساس تخليص النص مما يوجد خارجه (القراءة السياقية المرجعية)، وتخليصه من كليته (البنية المحايثة) في الآن نفسه. ما يعني ـ حسب بارث ـ أن لا وجود داخل النص المتعدد، لبنية سردية، ولا وجود لقواعد ولا منطق للمحكي[42].

والسبب الرئيسي الذي يدفع إلى القراءة المتعددة هو التسنين الإيحائي للغة، التي تدرك على الأقل كرموز دالة دلالية مضاعفة، فالإيحاء كما يعرفه هيلمسلاف أنه: يشكل معنى ثانياً يتكون داله من علامة أو نسق لدلالة أولى هي التقرير. ووفق هذا فإن الاستعارة/الكتابة والأدب بصفة عامة هي كتابة منزاحة تخلق التعدد، لأنها تتجاوز الإبلاغ وتشوش صفاءه تشويشاً إرادياً يصاغ بعناية، ويدرج ضمن الحوار الخيالي بين المؤلف والقارئ.

لقد آثرنا العودة إلى هذا التنظير البارثي لاعتقادنا أنه يتلاءم مع النص الذي نحن بصدده، والذي يشكل نصاً متعدداً، أو على الأقل مضاعف الدلالة، لأنه يعتمد لغة إيحائية تتجاوز معانيها معاني المعجم، وهذا ما قد أثبتناه في مباحثنا السابقة، حينما خضنا في دلالة وسيمياء العنوان

---

(42) انظر م.ن.، ص.ن.

الاستعاري، الذي عدّ استعارة للنص القصصي. وبالتالي فقد بقي علينا أن نخوض في البنية السردية، وتتبع الاستعارة السياقية للنص. وبما أننا قد أثبتنا أن هناك تغليباً للوصف على السرد، فالتحليل سينصب على المكون الخطابي للقصة، باعتباره أكثر تعلقاً بالوصف، ومهمة الوصف كما رأينا في المباحث النظرية السابقة، هي رسم وتصوير عالم القصة الناتج عن تفاعل بين الواقع ومخيلة المؤلف. والتصوير يمس عادة ثلاثة عناصر. هي: **المكان والزمان والشخصيات**، وهي عناصر مترابطة ومتفاعلة فيما بينها، تشكل عالم النص.

4 ـ سيمياء الشخصيات الاستعارية

الملاحظة أن بنية القصة قائمة على قصتين: القصة الإطار، والقصة المضمنة. الأولى فيها **شخصية الجدة وشخصية السارد**، تقوم الجدة الممتعة بسرد حكاية سليمان البوهالي وأبنائه الذين يمثلون شخصيات القصة المضمنة. وشخصيتا القصة الإطار (الجدة والسارد) **هما شخصيتان مرجعيتان**، ذواتا إحالة واقعية، لهما وجود خارج النص وقد لعبت الشخصيتان دوراً في الحوار، وبناء القصة المضمنة، وقد أسند السارد مهمة بناء ملامح الشخصية الأساسية في القصة المضمنة إلى شخصية الجدة، التي أوكل إليها السارد مهمة سرد القصة مباشرة عن طريق الحوار، وفعل القص المجسد عند الجدة.

وبما أننا بصدد تحليل الخطاب الاستعاري، فإننا سنتناول الشخصيات ذات البعد الاستعاري، كاستمرار لاستعارة النص (الحيوان الإنساني أو الإنسان الحيوان)، التي سبق أن تطرقنا إليها في استعارة العنوان. لهذا فسنتناول شخصية (سليمان البوهالي) المجسدة للاستعارة السابقة، خصوصاً وأننا نجد آليات للتحليل النظري لسيميولوجيا الشخصية الروائية في مشروع فيليب هامون السيميائي.

والشخصية الروائية عند فيليب هامون ليست بالضرورة تلك التي تحيل على كائن حي له وجود في الواقع، وليست شخصية مؤنسنة بالضرورة، فالشخصية هي علامة[(43)]. والعلامة هي ما تنتجه، وما تنتجه هو دلالتها، فلا غرابة في أن نعثر في متن قصصي ما على شخصية تجمع بين خواص الإنسان وخواص الحيوان.

ـ بناء شخصية الإنسان الحيوان

تظهر شخصية سليمان البوهالي أول ما تظهر في تعليق الجدة قائلة: ـ أبناء سليمان البوهالي يقرأون ـ فيتهيأ للقارئ أول الأمر أن المقصود هو إنسان يسمى سليمان البوهالي ترك ذرية تقرأ، لكن يبقى الفهم ملتبساً وغامضاً، وانتقال السارد غير مبرر من: **كأصوات غريبة تجلل صمت القرية الوديعة**

---

(43) ينظر، فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، 1990.

وتنير ليله، إلى حديث عن أبناء سليمان البوهالي الذين يقرأون، فلا تستقيم دلالة السرد، ولا نجد مبرراً لهذا الانتقال، وتأكيده بأن أبناء سليمان البوهالي هم الضفادع. أما إسناده إليهم الفعل يقرأون فليس المقصود به أنهم متعلمون، وإنما المقصود أنهم يسبحون لله تعالى، وقد عبّر السارد عنه بفعل قريب من الاستعمال الدارج (**يقرأون = يقراو**). وللتأكد من صحة هذا الافتراض، ننتقل إلى المقاطع الأخرى في القصة. خصوصاً وأن مدلول الشخصية ليس معطى تاماً، بل هو بناء تدريجي خاضع للبناء العام للقصة، ولبرمجتها السردية.

بيد أننا سرعان ما نشكك في افتراضنا هذا، وفي المقطع نفسه، عندما تتدخل أنا السارد الذي يعقب على قول الجدة، يقول: «وفي الحين ألفت كذبة، أخبرتها بأنهم سرقوا دالية جارنا وباعوا العنب في السوق كما كسروا قرميدنا بالحجارة والريح قذفوه، وأنا أكرههم...»(44).

فالأفعال التي أسندها الكاتب إلى أبناء سليمان البوهالي، هي أفعال البشر وليست أفعال الضفادع، رغم إقراره في البداية أنها كذبة ألفها في الحين، وما يدعم شكنا في عدم صحة افتراضنا الأول، هو تدخل الجدة من جديد في مقطع ثان، عن طريق الحوار دائماً، تقول: «يحكى يا ولدي أن

(44) المجموعة القصصية، ص 101.

سليمان البوهالي كان عالماً، واحد من أولياء الله الصالحين»[45].

وبالتالي يتأكد لنا ـ موقتاً ـ بأن المقصود بسليمان البوهالي هو إنسان وأكثر من هذا فهو عالم وولي صالح، فكيف يمكن أن يكون أبناؤه ضفادع؟ ويتساءل السارد، ماذا يقرؤون؟ : «أوركسترا خرافية وجوقة تعيد لازمة واحدة بنفس الإيقاع (..) ومع الزمن ازدادت المياه وفاضت البئر فجاء أبناء هذا السليمان البوهالي الذين لا ينامون ولا يعرفون الأخلاق أبداً يظلون أمام كراسيهم يقرؤون أوراقاً غامضة، كأنهم في امتحان شاق مع المغضوب عليهم وقد ضلوا الصراط المستقيم»[46] في هذا المقطع يجمع أبناء سليمان البوهالي بين صفات البشر وصفات الضفادع، فيلتبس الأمر أكثر على القارئ الذي لا يفهم معنى أن تكون الشخصية جامعة لصفات بشرية وصفات الضفادع. وتفتضح هوية أبناء سليمان البوهالي، عندما يسأل عنهم الطفل جدته قائلاً:

ـ «ومن هم أبناء سليمان البوهالي يا نانا؟ سألتها بمزيج من الحب والحسد.

ـ الضفادع يا ولدي، أجابت ببرودة. يرددون ما خلفه

---

(45) م.ن.، ص 102.

(46) م.ن.، ص.ن.

أبوهم الكنز الذي أهمله الناس وراحوا يجرون وراء المال ناسين الله والصواب»[47].

الملاحظ من خلال هذا أن استعارة النص (الإنسان الحيوان/ والحيوان الإنسان)، تظهر أكثر من خلال تتبعنا لمسار بناء هذه الشخصية، التي تجمع صفات البشر ابتداء من اسم العلم، كدال على أن التسمية هي لإنسان عالم، وولي من أولياء الله الصالحين، ينشر الحكمة بين الناس، ويدعوهم إلى جادة الصواب: «يا ناس وجوه الطاعون والذل تضعون السل وتشتكون وتقتلون أنبياءكم وتحزنون ألا تستحون على الرماد أقدامكم، وأنتم المرض في أرواحكم، في عقولكم اليابسة كالحجر ظلم يخلفه ظلم افطنوا فتشوا تاريخكم. تقتلني رائحتكم»[48]. وفوق هذا فهو شاعر، يوزع الأشعار، «واحدة واحدة راحت الأوراق تطفو على وجه الماء وهو يخطب في الضفادع مبتهجاً: خذوا الحقيقة أيها السكان الأفاضل. اقرؤوا، ثم يرمي بورقة ثانية فعاشرة. تعلموا النظر إلى الذات إلى ما وراء الحرف والقش، النور يخدع الفراشة لأنه يدخل في شبكة الظاهر. . .»[49]. لكن تلامذة هذا

(47) م.ن.، ص 102.

(48) م.ن.، ص 104.

(49) م.ن.، ص 108ـ109.

الإنسان/الحيوان هم الضفادع الذين حفظوا قصائده وراحوا يرددونها دون كلال، إنه صوت الحكمة، قررر... قررر... قررر... ويفعلون ذلك ربما لإيقاظ الذين سقطوا من التقويم من البشر، الذين جفت ضمائرهم.

ويكشف لنا في آخر القصة عن محاولة لتوحيد الإنسان بهذا الحيوان الإنسان، توحد الطفل الصغير الذي كبر، وهجرته فراشات الطفولة وانهدت الروح، ورغم أنه كتب عن كل شيء وعن لا شيء، عن النملة والمخلوقات الفاسدة وعن العناكب التي أحبته، واستمعت بشغف كبير إلى سيمفونياته الأدبية الحزينة وصفقت له. حتى إذا ما استبد به القرف بحث عن البئر فقفز في الماء، لكن البئر جفت، وفرّ أبناء سليمان البوهالي صائحين: إنه من هذا القرن، رغم إقراره بأنه ليس من هذا العفن.

وتصل القصة إلى نقطة التأزم النهائية، عندما يحاول هذا الطفل الكبير أن يتوحد بهذه المخلوقات، لكنها تعافه وتعافه المدن كذلك، فيستنجد بجدته الراحلة[50].

ونخلص في آخر المطاف إلى وجود استعارتين تجسدان حركة تبادلية لمواقع الحامل والمحمول (الحيوان/الإنسان والإنسان/الحيوان)، الأولى مثلتها استعارة سليمان البوهالي

(50) م.ن.، ص 109ـ110.

ذي الملامح البشرية وأبي الضفادع في الوقت نفسه، أي إن الحامل هو الحيوان والمحمول هو الإنسان، وأحياناً تختل هذه العلاقة وتشوش جراء الغموض الذي يكتنف أي استعارة، أما الاستعارة الثانية فهي استعارة **الإنسان/ الحيوان**، حيث يكشف لنا السارد عن رغبة للطفل الذي كبر في أن يتوحد بأبناء سليمان البوهالي، فيصير ضفدعاً ينق أو ذئباً يعوي أو كلباً ينبح، خيراً له من أن يبقى إنساناً.

ـ قراءة تأويلية في دال الشخصية

يرتبط فعل التأويل أول ما يرتبط بالكاتب، الذي يؤول عناصر واقعية لها وجود سابق في الأعيان والأذهان، يعقد فيما بينها مجموعة علاقات استعارية يجسدها النص كتناص للواقع ولنصوص أخرى، لينتج عن هذا استعارة ترتبط بالتخييل، لكنها واقعية وحقيقية رغماً عنها، ذلك لأن خيال الكاتب مهما امتد، فإن منطلقه الواقع ومرجعه إليه. المزية التي يتمتع بها الكاتب دون غيره هي أنه أكثر وأبعد النظر في أشياء الواقع، وأكثر قدرة على رؤية التشابه بين العلامات والأنساق، إلى جانب التحكم في اللغة العلامة، ما يجعلها طيعة لحمل هذه التماثلات، وانطلاقاً من هذا نستخلص بأن شخصية سليمان البوهالي، ليست كائناً من ورق حسب تعبير رولان بارث، وإنما لها وجود واقعي مشحون بدلالات

أسطورية، وربما كان لها وجود في المعتقد الشعبي المحلي، الذي أنتج الكاتب قصته هذه انطلاقاً منها، وهذا على سبيل توظيف التراث الشعبي في القصص، فقد يكون ولياً صالحاً له من الكرامات ما يجعله متحكماً في الضفادع، الذين حملوا رسالته، وكنزه الذي تركه لهم، بيد أن هذا يبقى مجرد افتراض سنحاول إثباته في التحليل.

ـ الشخصية/ العلامة (الممثل)

التحليل في هذا المستوى يكون على اسم العلم، سليمان البوهالي كممثل للشخصية العلامة، عادة يختار الكاتب اسم شخصيته القصصية اختياراً يتناسب مع الدور المنوط بها داخل القصة، وعليه فالاختيار لا يكون اعتباطياً، وإنما يكون اختيارياً مبرراً، ويخدم فكرة القصة، ويتعلق بموسوعة الكاتب بالدرجة الأولى، ثم بموسوعة القارئ المباشر، ثم بموسوعة القُراء غير المباشرين، أي القُراء الذين يصل إليهم العمل مترجماً، وإن كان العمل المترجم قد يصل مبتوراً في أحيان كثيرة، نظراً إلى طبيعة الخطاب الاستعاري الذي يأبى الترجمة. لا يهمنا إن كان الكاتب قد تلقف الاسم والقصة المضمنة من التراث الشعبي، أو الشخصية هي من صنعه، ففي كلتا الحالتين، التسمية غير اعتباطية وخاضعة لاختيار متعلق بالمخيال الجمعي (التراث الشعبي) أو المخيال الفردي (الكاتب).

يبدو الاسم من ناحية التمثيل مقبولاً في موسوعتنا الثقافية، ويحمل مسحة جزائرية خالصة. سليمان هو اسم علم عربي، وهو الاسم الشخصي للشخصية، في حين أن البوهالي قد يكون لقباً أو نسبة الشخصية، أي اسمها العائلي أو قد يكون مجرد كنية، المقصود بها منح الشخصية وصفاً لصيقاً بها، يتعلق بطبعها، وطريقة تعاملها مع الناس، أو حتى بطريقة لبسها، أو مظهرها الخارجي ككل، فوصف البوهالي هو اشتقاق شعبي، وتصحيف عامي لكلمة بهلول، التي تطلق عادة على إنسان تبدو عليه ملامح الغباوة والشذوذ الاجتماعي، التي تظهر في تصرفاته وطريقة كلامه أو لبسه أو مشيه... ما يجعله يبدو مضحكاً ومثيراً، إلا أنه قد يخفي عكس ما يظهر. غير أننا قد نرجح الفرضية الثانية، أي إن المقصود بالبوهالي وصف الشخصية، وليس اعتبارها لقباً أو اسماً عائلياً لهذه الشخصية للاعتبار الآتي: البوهالي معرف بالألف واللام أقرب إلى الوصف والوسم الدائم الملازم للشخصية، أكثر منه إلى النسبة نظراً لأن من عادة الجزائري والشائع في ثقافته أن الألقاب تأتي نكرة وغير معرفة بالألف واللام، على عكس الشائع في الثقافات العربية الأخرى التي تلحق (أل التعريف) بالنسبة واللقب. وعلى كل حال فسيتضح افتراضنا هذا في مناقشاتنا وتحليلنا لمدلول هذا الاسم.

- مؤول (أو مدلول) الشخصية

يقول الله سبحانه وتعالى في سورة النمل: ﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ وَسُلَيْمَٰنَ عِلْمًا ۖ وَقَالَا ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى فَضَّلَنَا عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّنْ عِبَادِهِ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿١٥﴾ وَوَرِثَ سُلَيْمَٰنُ دَاوُۥدَ ۖ وَقَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ ٱلطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَىْءٍ ۖ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْفَضْلُ ٱلْمُبِينُ ﴿١٦﴾﴾[51].

لقد سقنا هذه الآية القرآنية للتدليل على مسألة مهمة، ترتبط بمدلول اسم العلم: سليمان البوهالي، وللتدليل على أن اختيار أسماء الشخصيات لا يكون اعتباطياً أبداً، فاسم سليمان فيه شحنة دلالية، تحيل على الموسوعة الثقافية للكاتب بطريقة مباشرة، ذلك لأننا نجد تطابقاً في اسم شخصية القصة مع اسم النبي سليمان عليه السلام، وهذا التطابق لا نرصده على مستوى الاسم فقط، وإنما يتجاوزه إلى بعض الصفات لعل أبرزها هو تواصل الشخصيتين مع الحيوانات، فسيدنا سليمان عليه السلام يفهم لغة الطير والنمل، وغيرهما من الكائنات فهو يتواصل معها ويتحكم فيها، وهذه هي معجزته التي آتاه إياه الله، وورثها عن أبيه داود عليه السلام، فقد تبسم ضاحكاً لقول النملة للنمل بأن يدخلوا مساكنهم، خوفاً من تحطيم سليمان وجنده دونما

---

(51) قرآن كريم، الآيتان: 15 و16 من سورة النمل.

شعور منهم، فقال تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَوۡاْ عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمۡلِ قَالَتۡ نَمۡلَةٞ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّمۡلُ ٱدۡخُلُواْ مَسَٰكِنَكُمۡ لَا يَحۡطِمَنَّكُمۡ سُلَيۡمَٰنُ وَجُنُودُهُۥ وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ ۝١٨ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكٗا مِّن قَوۡلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ۝١٩﴾[52].

كما أننا وجدناه يسأل الطير عن الهدهد فلا يجده، فيتوعده بالعقاب، إلى أن يظهر الهدهد حاملاً نبأ من سبأ، يقول جلّ جلاله: ﴿وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيۡرَ فَقَالَ مَالِيَ لَآ أَرَى ٱلۡهُدۡهُدَ أَمۡ كَانَ مِنَ ٱلۡغَآئِبِينَ ۝٢٠ لَأُعَذِّبَنَّهُۥ عَذَابٗا شَدِيدًا أَوۡ لَأَاْذۡبَحَنَّهُۥٓ أَوۡ لَيَأۡتِيَنِّي بِسُلۡطَٰنٖ مُّبِينٖ ۝٢١ فَمَكَثَ غَيۡرَ بَعِيدٖ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمۡ تُحِطۡ بِهِۦ وَجِئۡتُكَ مِن سَبَإِۭ بِنَبَإٖ يَقِينٍ ۝٢٢﴾[53].

فها هنا حديث عن معجزة آتى الله تعالى نبيه سليمان عليه السلام إياها دون غيره من البشر، «فكيف تأتى لسليمان البوهالي أن يترك أشعاره؟ أو (الأحرى نقيقه ـ لأبنائه الضفادع)، وكيف تسنى للكاتب أن يسمع ويفهم نقيق الضفادع؟ وكيف أحبته العناكب؟ ولماذا كتب عن النمل، وماذا كتب؟! فلا سليمان البوهالي ولا الكاتب بنبيين كي يتسنى لهما هذا.

للإجابة عن هذه الأسئلة التي تدعم فكرة استعارية

(52) قرآن كريم، الآيتان: 18 و19 من سورة النمل.

(53) قرآن كريم، الآيات: 20، 21 و22 من سورة النمل.

الخطاب القصصي، كما تدعم فكرة التناص المزدوج من الواقع ومن النص القرآني، ومن نصوص أخرى في علاقة تناص بالنص القرآني، أو بنصوص إنسانية أخرى، إلى جانب دعمها لفكرة النص القصصي الصوفي عند بوطاجين. أقول للإجابة عن هذا لا بدَّ من الرجوع إلى النص حيث نجد ضالتنا في تقديم الجدة لهذه الشخصية الأسطورية، حيث قالت عنه إنه كان عالماً وولياً من أولياء الله الصالحين. وهذا كاف لأن نقول بأن التطابق يكمن في هذا الوصف، فالعلماء وأولياء الله الصالحون هم ورثة الأنبياء، أي إنهم ورثوا النبوة وورثوا بدل المعجزة كرامة من كرامات الله، التي تمكنهم من الفهم والتواصل مع كائنات غير إنسانية. هذه الصفات أو الكرامات نفسها يدعيها الكاتب لنفسه، في محاولة للتوحد بأولئك البشر غير العاديين، الذين يحملون رسالة يبثونها بين البشر، فبين سيدنا سليمان عليه السلام، وبين سليمان البوهالي العالم والولي الصالح، وبين السعيد بوطاجين الكاتب، عدة مقومات مشتركة، نلخصها في كلمات هي الإنسان، النبي، والله، أي محبة الإنسان ومحاولة انتشاله من ضياعه، وهذا من مهام الأنبياء، وفيه إرضاء لله تعالى.

تتعلق هذه القراءة بمدلول أو مؤول الاسم الشخصي، سليمان، وهو جزء من الاسم الكامل للشخصية، وقد تختل قراءتنا هذه إذا نظرنا إلى الاسم في جزئه الثاني، خصوصاً

وأننا رجحنا أن يكون الاسم الثاني وصفاً وليس لقباً أو نسبة.

غير أننا لو نظرنا إلى مدلول هذا الاسم، لوجدناه يحمل هو الآخر شحنة دلالية، متعلقة بموسوعتنا الثقافية. **والأسماء ما هي إلا ما خبرته الأمة طويلاً ثم أدخلته موسوعتها، فيحمل أثراً من ماضيه، وعيناً من حاضره، وأفقاً من** مستقبله. وقد رأينا في تحليلنا لدال الشخصية، كيف أن اسم بوهالي هو لعب وتصحيف لكلمة بهلول، واشتقاق شعبي دارج للاسم، ويطلق هذا الوصف ـ عادة ـ على أناس يبدون عكس ما يظهرون، أناس صوفيين بطبعهم، تجدهم يلبسون ثياباً رثة، أو قد يطلقون لحى كثة، يشربون ويأكلون مما يتصدق به الناس عليهم، يجوبون الأرض، ويرتحلون من مكان إلى مكان آخر، ينشرون قِيم الخير بين الناس أينما حلوا، وقد نجدهم على جانب كبير من العلم فلا يبخلون بنشره بين البشر، فنشره هو رسالتهم في هذا الوجود نذروا لها حياتهم، حتى أن قبورهم تصبح مزاراً للتبرك، لأنهم أولياء الله الصالحون، ويطلق عليهم في المخيال الشعبي تسمية الدراويش، وتبعاً لتصرفاتهم التي تنم عن جنون أو شذوذ اجتماعي يسمهم بصفات أناس غير عاديين، فتطلق عليهم مثل هذه التسميات، التي تلحق بأسمائهم الحقيقية. وبما أنهم حاملو رسالة إلهية، فهم لا يختلفون كثيراً عن الأنبياء، ومعجزاتهم كرامات يمن الله عليهم بها. وكذلك

الكاتب الذي يحمل رسالة ما يوصلها إلى البشر، وما يقوله لا يتسنى لعامة الناس قوله، لهذا فهو وارث شرعي للأنبياء وأولياء الله الصالحين. وما الكتابة إلا رسالة ينشرها بين الناس، كما ينشر الأنبياء الوحي.

وبإمكان النظر إلى الاسم سليمان البوهالي، وعلى أساس نظرة ثنائية متضادة لهذا الإنسان الذي يحمل قيم الخير وقِيم الشر معاً، فهو متعالٍ ووضيع في الآن نفسه، هو نبي وإنسان... وغير ذلك من الصفات المتضادة التي زرعها الله تعالى في الإنسان، ويحاول الكاتب إثارتها في قصصه، لهذا وجدناه يلعن الإنسان الذي تهاوت فيه القِيم الروحية، وتربعت على رأسها قيم المادة، وبالمقابل وجدناه يؤاخي المخلوقات الأخرى كالنمل والعناكب والضفادع.

والحقيقة أن هناك إمكانيات كثيرة، وربما لا متناهية، لقراءة هذا الخطاب الاستعاري، نظراً لأنه نص متعدد ونسق مفتوح على دلالات مختلفة ومتعددة. كما توحي القراءة على مستوى مؤول العلامة، ذلك لأن ممثل العلامة قد يثير علامة معادلة أو أكثر تطوراً، وبين مرسل العلامة ومتلقيها هناك علامة، تفتح مجالاً واسعاً لحرية قراءة العلامة، التي ترسم حدودها الوهمية، والتي تخترقها سيروتها الخاصة فتخترقها سيرورة القراءة.

ـ موضوع الشخصية العلامة

إذا كان ممثل الشخصية العلامة هو تحليلاً في المستوى

النحوي لناقل العلامة، سواء أكانت لغة أو أي نظام سيميائي آخر، فإن التحليل على مستوى مؤول العلامة ينصب على ما يثيره هذا الناقل في الذهن من قراءات، أما التحليل على مستوى موضوع العلامة، فسيتناول منطق العلامة ودلالتها ومدى ارتباطها بما تحيل عليه من أنساق معرفية، ذلك لأن أي علامة هي شيء ما ينوب عن شيء ما، كالاسم ينوب عن المسمى.

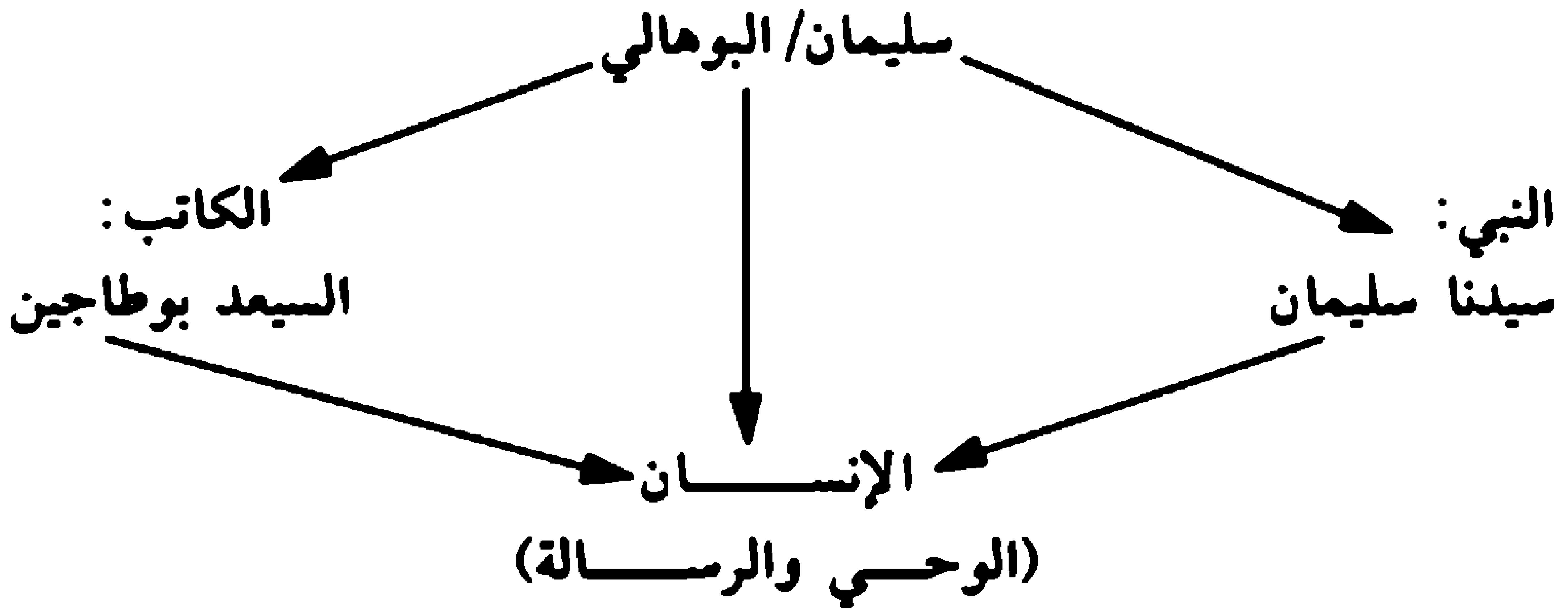
لكن هذه العلاقة التي تبدو بسيطة في حالة العلامة المفردة والمجردة بعيداً عن أي استعمال، تغدو علاقة متشابكة ومعقدة حين استعمالها، وإدخالها في علاقة تركيبية مع علامات أخرى، تبدو بعيدة عنها ومختلفة كثيراً عنها ما ينتج عنها موضوعات جديدة، والجدة لا تعني أنها لم تكن موجودة، وإنما لم تكن مدركة، لقد كانت في وعينا النائم، فأخرجتها اللغة إلى الوجود.

وهذا ما نجده منطبقاً على الخطاب الاستعاري، الذي يوهمنا بأنه يخلق موضوعات جديدة، تتعلق بمخيلة الكاتب الإبداعية، لكنها في الواقع تنطلق من أشياء العالم لتعيد نسج العالم.

وإذا عدنا إلى استعارة الاسم في الشخصية القصصية التي نحن بصدد تحليلها، سنثبت هذه المنطلقات النظرية، فقد افترضنا في بداية التحليل أن اسم شخصية سليمان البوهالي

قد يكون اسم شخصية مرجعية واقعية، عاشت في فترة زمنية ما، أو قد تكون من وحي خيال الكاتب، وفي الحالتين فهي ترتبط «بموسوعتنا الثقافية» وفي الحالتين سترتبط بموضوع أو موضوعات واقعية، سواء صيغ الاسم من طرف المخيال الجميع (التراث الشعبي)، أو من طرف المخيلة الفردية (الكاتب)، وحتى إذا ما رجحنا الافتراض الثاني، أي إن الكاتب أخذ التسمية والمسمى كموضوع واقعي تاريخي، فإن صياغته ورسمه لهذه الشخصية سيكونان مختلفين عن كينونتها الواقعية، ذلك لأن الكاتب يستثمر هذه الوقائع والشخصيات استثماراً ذاتياً، فتبدو هذه الشخصيات مزيفة المعالم، وغير مرتبطة ارتباطاً حقيقياً بالموضوعات الواقعية، فالكاتب إن كتب الواقع والتاريخ فإنه يكتبهما بذاتية الأديب، لا بحرفية وموضوعية المؤرخ، رغم أنهما يلتقيان في هدف واحد هو المعرفة والحقيقة.

فاسم العلم: سليمان البوهالي هو استعارة مزدوجة تروم موضوعاً واحداً، له وجود في الواقع، فالتعريف انصب على شخصية حاضرة في النص، والاسم يحمل عيناً من حاضره سليمان البوهالي كما يحمل أثراً من ماضيه (سيدنا سليمان عليه السلام) فالحديث هنا عن اسم يحيل على معنى موجود، كما أنه يحمل أفقاً من مستقبله، والدليل وموضوع العلامة (اسم العلم: سليمان البوهالي) الذي يحيل أيضاً على الكاتب السيد بوطاجين، ولتوضيح هذا نستعين بالشكلية الآتية:



الملاحظ أن اسم العلم يحيل إحالة مزدوجة على النبي، وعلى الكاتب، أي يحيل على الماضي، وعلى الحاضر، والمستقبل في آن واحد، يحيل على موضوع مصدر وموضوع هدف.

وترسو استعارية الاسم على عدة مقومات على رأسها مقوم الإنسانية، ووظيفة نشر الوحي والرسالة الإلهية، التي هي وظيفة وواجب كل إنسان، وعليه فموضوع اسم العلم/ العلامة هو الكاتب، وقياساً يكون موضوع الملفوظ الاستعاري ككل، هو نبوة الكاتب.

وكأي من النصوص الصوفية، نجد كتابات السعيد بوطاجين القصصية لا تأبه كثيراً ولا تنظر إلى البناء الزمني أو المكاني، كمحاولة لجعل هذه النصوص أكثر حرية وأكثر إنسانية، هي نصوص مسافرة عبر الزمن في اللازمان، مرتحلة من مكان إلى مكان، هي رحلة في اللامكان تحاول لملمة شتات الإنسان، وتخليصه، من آلامه وأمراضه، فالإنسانية منذ خطيئة أبينا آدم عليه السلام، وهي بحاجة إلى نبي يرجع إليها

إنسانيتها، فلما ولى عصر النبوة والأنبياء، جاء دور ورثته من العلماء وأولياء الله الصالحين، من الزاهدين والمتصوفين، فإن كانت نصوص بوطاجين القصصية ملامسة لكتابات الصوفيين ومتقاطعة مع النص المحوري «القرآن الكريم»، فإنها تأبى التقيد ببنية زمانية أو مكانية محددة، لأنها نصوص منطلقة عبر الزمن والمكان.

وقبل الانطلاق في تحليل الزمن والمكان في القصة، لا بدَّ من الإشارة إلى ظاهرة مهمة طبعت قصص بوطاجين في مجموعته القصصية «اللعنة عليكم جميعاً» وهي تتعلق بالمحيط النصي لكنها ذات أهمية في التحليل، لأنها ذات علاقة بالمتن القصصي، خصوصاً في جانبه الزمكاني. وتتمثل هذه الظاهرة في أن القاص يذيل قصصه في كل مرة بذكر الزمان والمكان، اللذين أنهى فيهما الكاتب قصته، معلناً بذلك إقفاله السردي للنص، وهي ظاهرة شائعة بين كتاب القصص القصيرة، تسهم في تحديد الظروف الزمكانية الخارجية للقصة.

وقد لوحظ أن الكاتب استعمل هذه التقنية الميتانصية (Métatextuel) في مجموعته القصصية «اللعنة عليكم جميعاً»، وهي آخر مجموعة منشورة بطريقة مفارقة ومختلفة عما هو شائع، سواء عند كتاب آخرين أو في مجموعته السابقة، حيث نجده يذكر الزمان والمكان، اللذين أنهى فيهما قصصه، لكن بطريقة استعارية رمزية، تبين مدى انفلات اللغة، ومعها

معايير الزمن والمكان، وانطلاقه في عوالم اللازمان واللامكان، عوالم التصوف والتسامي الروحي. وفيما يأتي نورد كيف وردت هذه التحديدات الزمكانية:

1 ـ فصل آخر من إنجيل متى ← جمهورية السعيد بوطاجين حفظه الله بتاريخ تبت يدا أبي لهب.

2 ـ من فضائح عبد الجيب ← تاكسانة التي في القلب والذاكرة، يوم سنوات الدم والسرقة، في ساعة: تعبت جداً من الساعات.

3 ـ حد الحد ← كتبت هذه القصة على بركة الله. في مملكة عبد الجيب بتاريخ قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق.

4 ـ 37 فبراير ← الكرة الأرضية التي ليست لنا، بتاريخ 36 مارس 12457 إلخ.

5 ـ علامة تعجب خالدة ← جمهورية تاكسانة حفظها الله، 27 المتنبي سنة 1972 لعنة وخمسة كراريس أو سبع نكنات مثلاً.

6 ـ وللضفادع حكمة ← بلاد الهم والغم، والدم بتاريخ ألف وتسعمائة إلى آخره.

7 ـ حكاية ذئب كان سوياً ← كدت أنهي هذه القصة في جهة ما، في زمان ما، لكنني... آه يا خالقي!

الكاتب بهذه الطريقة يجعل من هذا المحيط النصي أكثر ارتباطاً وتعلقاً بالمتن القصصي، وهو لا يقل أهمية عن

العناوين القصصية، لأنه يمنحنا الإطار السياقي والمرجعي للقصة، وإن كان يبدو لأول وهلة أنه مضلل لأنه خرج عن المألوف والشائع في النصوص القصصية. إلى جانب أنه قد ضمن انسجاماً بين قصص المجموعة، وضمن استمرارية فعل الكتابة وفعل القراءة معاً، ما يجعل هذه النصوص متعالقة فيما بينها بانفتاحها بعضها على بعض، ولبيان هذا التعالق والانسجام، نأخذ تذييل القصة الأولى والقصة الأخيرة، ثم القصة السادسة التي نحن بصدد تحليلها. في القصة الأولى ورد التذييل الآتي: جمهورية السعيد بوطاجين حفظه الله، بتاريخ تبت يدا أبي لهب. فالمكان جمهورية السعيد بوطاجين والزمان هو تبت يدا أبي لهب. والمقصود بالمكان هو إشارة من الكاتب للقارئ بولوجه عوالم بوطاجين القصصية، التي هي جمهوريته الخاصة به، والمختلفة عن باقي الجمهوريات، لأنها جمهورية الكلمات. أما الزمن الذي أشار إليه بتاريخ تبت يدا أبي لهب وهو تناص وتوظيف ظاهر للقرآن الكريم، وهو يحمل عدة قراءات[54]:

---

(54) إحدى القراءات استقيناها مباشرة من الكاتب في سؤال له عن هذه الظاهرة في قصصه ومفادها أن أسباب مثل هذا التوظيف راجعة إلى اشتغاله على الزمن الصوفي، حيث إنه لا يرى نفسه ملزماً بالتقويمات الزمنية، التي هي من وضع الآخر وتتعلق أساساً بثقافة هذا الآخر، لذلك فالكاتب لما رأى أن المتنبي مثلاً، يستأهل أن يسمي باسمه شهراً، سمى باسمه بدل جانفي أو فيفري مثلاً.

- القراءة الأولى هي أن الآية وظفت على سبيل الاستعارة، للدلالة على فترة زمنية كانت، الكلمة تغتال، أو تحبس أو تهان، لهذا الكاتب قد يكون بصدد الدعاء على أولئك الذين يقتلون الكلمة مماثلاً بينهم وبين أبي لهب، الذي وقف في وجه الدعوى المحمدية، وآذى الرسول (ص) فنزلت عليه السورة ﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١﴾، وكذلك يفعل بوطاجين، بلغة استعارية أدبية، فهو في كتاباته كنبي يقف في وجه أعداء الكلمة من أعداء الإنسان، لأنه قد يفضحهم بكتاباته، وقد يجعلهم يقفون إزاء الإنسان في داخلهم، لذلك نجده يدعو عليهم بأن تشل أيديهم، أي أن يصمتوا وينصتوا إلى حديث الإنسان.
- أما آخر قصة في المجموعة فقد أنهاها القاص بالتذييل الآتي: «كدت أنهي هذه القصة في جهة ما، وفي زمان ما، لكنني... آه يا خالقي»!

فهاهنا إقرار للكاتب بأنه لم ينه القصة، وإنما كاد أن ينهيها، وبما أن قصصه متعالقة فيما بينها، ومترابطة فإن الشيء نفسه يصدق على المجموعة ككل، وليس على القصة الأخيرة فقط، ولعل السبب الذي دفع بالكاتب إلى هذا، راجع إلى تعبيره عن سديمية (وضبابية) المرجع الواقعي لحكاياه[55]، ما طبع المجموعة القصصية وميزها.

---

(55) لا بدَّ من التفريق هنا بين مرجع لغة القص، الذي سبق أن وضحنا بأنه مستمد من لغة القرآن الكريم، الذي يُعد نصاً محورياً بالنسبة إلى

ولأن الكاتب يشتغل على الزمن الصوفي، فإنه قد مارس امحاء زمنياً ومكانياً لفعل الكتابة، من خلال بناء الزمن والمكان للمجهول معبراً عنهما بـ «في جهة ما، وفي زمان ما»، فالمكان والزمان غير مهمين ما دامت جراح الإنسان واحدة وهي سمة كل مكان في كل زمان. أما فيما يخص العلاقة بين التذييلين في القصة الأولى والقصة الثانية وهي علاقة افتتاح: أي الولوج في العوالم القصصية وإغلاق للسرد، دون إنهاء لحكاية الإنسان.

= نصوص الثقافة العربية الإسلامية، ولهذا فهو قد يطبع نصوصاً بطريقة مباشرة إرادية، أو بطريقة غير مباشرة من خلال استعمال لغة النص.
أما المرجع الآخر فهو مرجع الحكاية حيث يرتبط مضمون القصة بطريقة مزدوجة بذات الكاتب وبالواقع، حيث النص يكون وسيطاً تفاعلياً بين الذات والواقع، وليس تسجيلاً للواقع فحسب. وهذه الازدواجية لا بدّ منها في أي عمل أدبي لأنها الضامن لأدبية النص.
أين يتم الفرق بين النص الأدبي والنص التاريخي مثلاً. وهنا نسجل تفرد القاص السعيد بوطاجين في نصوصه، مقارنة بالنصوص الروائية التي أنتجت في الفترة نفسها والتي تميّزت بالطرح المباشر للواقع، لذلك سميت بالرواية الصحفية أحياناً وبالرواية الاستعجالية أحياناً أخرى، لأنها تتناول الواقع بسطحية، وكما هي في الواقع، تماماً مثلما قد يتناولها أي مؤرخ لتلك الفترة، ما جعلها تقع في مأزق خطاب السلطة، فنقلته بموضوعية وأمانة المؤرخ، وحدها فقط نصوص القاص بوطاجين تصنع أدبيتها إذ تناولت الواقع بذاتية أهلتها لتكون أكثر موضوعية للتعبير عن الواقع عبر اشتغال على اللغة الاستعارية.

وبالعودة إلى قصة «وللضفادع حكمة» نجد الكاتب ينهيها بوضع إطار زمكاني يحدده بـ «بلاد الهم والغم، والدم بتاريخ ألف وتسعمئة إلى آخره» وهي كما هو ملاحظ تتوسل محددات زمكانية، تبدو ولأول وهلة غير واضحة وغير مضبوطة، لأنها تتعلق بتحديدات ذاتية ولهذا فهي تشتغل دلالياً، ويمكن قراءتها متصلة بالمتن القصصي، رغم أنها تشير إليه بطريقة غير مباشرة، وتتعلق به وبمساق القصة الداخلية والخارجية معاً، فإذا نظرنا إلى الظروف التاريخية الخارجية، التي أنتجت القصة والمجموعة ككل، فهي الجزائر التي أشار إليها ببلاد الهم والغم والدم، والجناس الناقص في: الهم والغم والدم، ليس من قبيل المحسنات اللفظية، بل هو يشتغل في عملية تفضيء وتزمين الخطاب، وتأطير صوره، فهي إشارة إلى سنوات الفتنة في الجزائر، وما يؤكد اعتقادنا هذا هو ذكره وتأطيره للزمن بقوله: «بتاريخ ألف وتسعمئة إلى آخره» في إشارة واضحة إلى بداية الفتنة في تسعينيات هذا القرن واستمرارها إلى يومنا هذا (إلى آخره).

تشتغل التذييلات الهامشية، التي نجدها في آخر كل قصة كروابط نظمية، بين مجموع القصص، فهي تنهي القصة لتفتح على الأخرى، إلى أن تنتهي بنا إلى آخر قصة في المجموعة، حيث وظّف الكاتب فعل المقاربة «كدت أن أنهي هذه القصة..»، فالكاتب لم ينه قصته بل كاد.

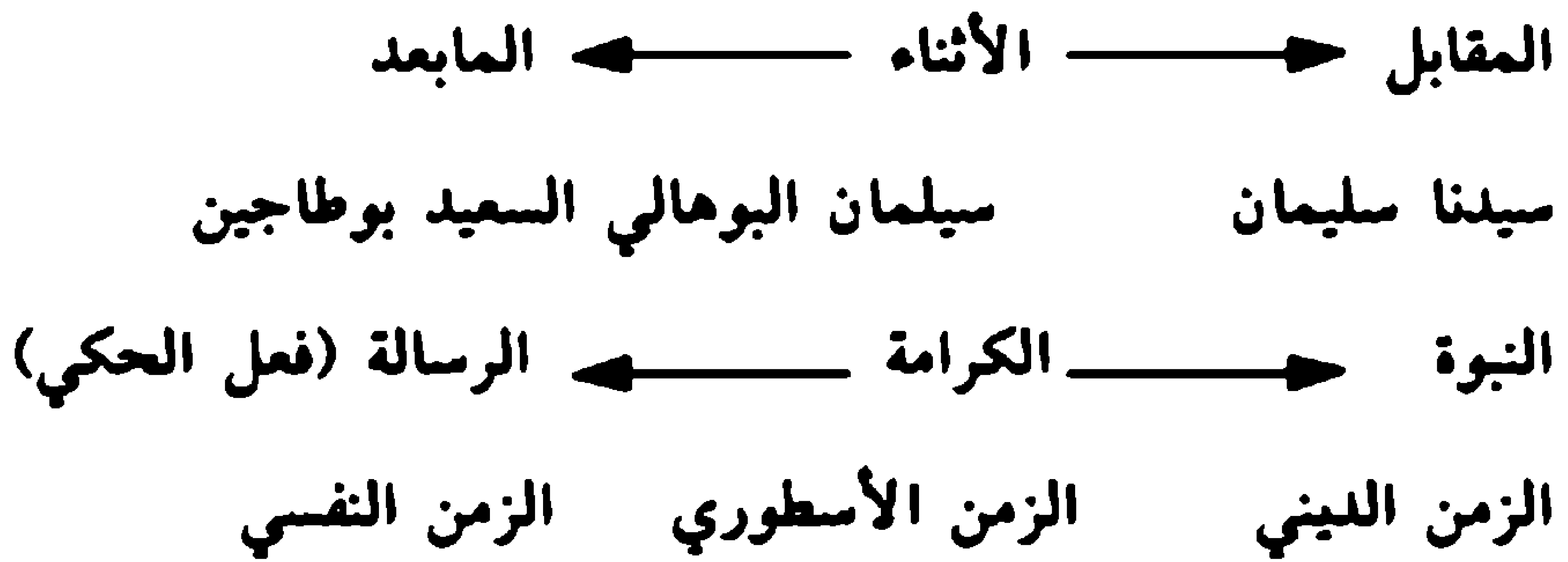
وتلعب الخصائص الاستعارية الثلاثية (المطابقة، والمعنى والنظم)، التي تتجسد في التذييلات وفي المتون القصصية، دوراً أساسياً في إدراك النصوص ككتلة واحدة، تعبر عن جزء من العالم. فالمعنى أو الأحرى الدلالة، تبدو جلية من خلال توظيف ألفاظ تبدو للوهلة الأولى غاية في البساطة والشفافية، لكنها تشحن بدلالات مفارقة لمعانيها السابقة على النظم، فالنظم يكسبها دلالات جديدة، ناتجة عن تفاعل الكلمات وتجاورها داخل الملفوظ. والنظم هنا لا يكون في ألفاظ الجمل والتراكيب المكونة للنص، لكن يتعلق أيضاً بالنظم الذي ضمنته التذييلات، بين نصوص المجموعة ككل، وقد ساعد هذا على سد الفجوة التي قد نلفيها بين النص ومرجعه (العالم الخارجي)، لما في النصوص من هتك وتجاوز لمعاني المعجم، حيث سيدرك النص مطابقاً للواقع وملامساً للحقيقة.

تكتسب الشخصية القصصية استعاريتها من خلال ارتباطها بالزمن الأدبي، الذي يحقق وجودها الفعلي، سواء داخل المتن القصصي أو خارجه (المرجع الأدبي)، ذلك لأن الشخصية لن تكون سوى نتاج الظروف الزمكانية المحيطة بالنص، أو الظروف الداخلية للنص. وقد لاحظنا من خلال تحليلنا للشخصية، أن لها امتداداً في الماضي والحاضر معاً كما تنفتح على المستقبل. لهذا فالقصة المضمنة (أي قصة سليمان البوهالي) تنمو وفق زمن تخييلي (حكائي) يرتبط

بثلاثة أزمنة، هي الزمن الديني والزمن الأسطوري والزمن النفسي.

يرتبط الزمن الديني بشخصية سيدنا سليمان عليه السلام، وهي شخصية غير مذكورة بطريقة مباشرة في القصة، وإنما دل عليها اسم العلم (سليمان)، إلى جانب الخوارق التي كانت تأتيها شخصية سليمان البوهالي، والتي تشبه إلى حد ما معجزات النبي سليمان عليه السلام، كفهم لغة الحيوان وتكليمه، وهي معجزة اصطفى بها الله تعالى نبيه سليمان عليه السلام. وعلى هذا فالقصة قد حملتنا إلى الزمن الديني حيث يمكننا الإيمان بمعجزة الإنسان. الزمني الديني لم يذكر مباشرة في القصة، وإنما أحالنا عليه الزمن الأسطوري المرتبط بشخصية سليمان البوهالي، وتكمن أسطورة هذه الشخصية في ارتباطها بالمخيال الشعبي، الذي تتولى الجدة روايته، فتقدم على أساس أنه ولي من أولياء الله الصالحين، فله بدل المعجزة كرامة، وهذه الكرامة هي قدرته على تكليم الضفادع، الذين يعدون أبناءه، وقد حفظوا شعره، وراحوا يرددونه دون توقف، وقد تكون إحالته على النبي سليمان عليه السلام من خلال مدلول الاسم، ومن فعل الذاكرة الشعبية التي تلحظ تشابهاً بين كرامة هذا ومعجزة ذاك. وتقديم الشخصية من خلال العودة إلى الماضي عن طريق فعل الاستذكار، بطريقة «الفلاش باك» (Flash-back) التي تخرج السرد من القصة الإطار إلى القصة المضمنة: «صمت رائع تجلله أصوات غريبة ثم الصبا والجدة الممتعة..»، وسيكون

الزمن الأسطوري وسيطاً بين الزمن الديني والزمن النفسي، فخطابياً يمكن النظر إلى الفواصل الزمنية وفق الترسيمة الآتية:



ويكتسب الزمن استعاريته بارتباطه بالشخصية الاستعارية من جهة، ومن توسطه بين الزمنين الديني والزمن النفسي، وعن طريق فعل الإحالة المضاعفة على زمنين متباعدين، وإلى شخصيتين مختلفتين، فمدلول الاسم، وكذلك مجموع الأدوار الغرضية تحيل على شخصية وزمن ديني (سيدنا سليمان عليه السلام) حيث زمن النبوة والمعجزات، وتحيل أيضاً على الزمن النفسي المرتبط سردياً بالمابعد، وهي إحالة نلتمسها من القرائن النصية المعاينة في القصة: «قالت الجدة بأن سليمان البوهالي لملم متاعه وشد الرحيل مساء، وإذ أدرك مستنقعاً قرفص، أخرج رزمة الأوراق وبدأ يوزع الأشعار، واحدة واحدة راحت الأوراق تطفو على وجه الماء وهو يخاطب الضفادع مبتهجاً: خذوا الحقيقة أيها السكان الأفاضل اقرؤوا. ثم يلقي بورقة ثانية فعاشرة. تعلم النظر إلى

الذات إلى ما وراء الحرف والقش، النور يخدع الفراشة لأنه يدخل في شبكة الظاهر»[56]. فها هنا إحالة على الزمن النفسي أو الوجودي، من خلال إخراج رزمة الأوراق وتوزيع الأشعار، وهي إحالة على فعل الحكي والكتابة، لدى الكاتب الذي يحاول خلق التوازن عن طريق استذكار فعل الحكي، الذي كانت تقوم به الجدة في صبا الكاتب، ليعيد كتابته وحكيه قصد استرجاع التوازن، لكن مثلما تنتهي القصة المضمنة باللاتوازن: «في الصباح وجدوه مذبوح وفي فمه حجر، من يومها وأبنائه الضفادع يقرئون أشعاره قائلين: قررر... قررر... قررر...»[57] كذلك تنتهي القصة الإطار باللاتوازن: «وكبرت يا نانا، هجرتني فراشات الطفولة وانهدت الروح، وحتى أصل إلي استغرقت عمر منكس الرايات (...) وكتبت، نشرت على صفحات البال وفي جرائد النفس (...) النجدة يا جدتي الراحلة»[58].

5 ـ كم من القراءات؟

إن الحكم بانفتاح النسق النصي، وتعدد تأويلاته، بل الحكم بلانهائيتها، يفرض علينا إيجاد مخارج تطبيقية تكشف

---

(56) المجموعة القصصية، ص 109.

(57) م.ن.، ص.ن.

(58) م.ن.، ص 110.

عن هذا الانفتاح، الذي زعمناه منذ بداية التحليل خصوصاً فيما يتعلق بالخطاب الاستعاري، وإن كنا قد ألمحنا إلى هذا الانفتاح والتعدد المتعلق بالخطاب، قد لا يتجسد في قراءة واحدة وعند قارئ واحد، بل نرصدها من خلال اختلاف القراءات، وتفاوتها بين قارئ وآخر، وكذلك بالنظر إلى الظروف المتغيرة، التي تسهم في تغيّر القراءات، لكن هذا لن يمنعنا من أن نورد قراءة ثانية، للبرهنة على هذا التعدد، والقراءة الثانية التي سنقدمها قد تبدو مناقضة تماماً للأولى، وهي ربما الأقرب إلى القارئ العادي، العابر فوق سطوح لغة القص دون ولوج عمق اللغة، باعتبارها الأكثر ظهوراً لأنها تحتل سطح الخطاب، وبالتالي فهي قراءة مؤجلة، إذ كان حرياً بنا البدء بها، لكننا أجلناها لاعتبارات عديدة، منها: أنها القراءة الأقرب والأكثر شيوعاً والتصاقاً بكتابات بوطاجين القصصية، لهذا أجلناها إلى ما بعد عرض قراءتنا لبيان العلاقة بين القراءتين، رغم أنهما قد تبدوان متناقضتين.

مما لا شك فيه أن المتعاطي مع نصوص بوطاجين القصصية تسترعيه لغته الساخرة، التي تتعامل مع مرجعها الواقعي بلغة ساخرة، قد تلامس العبث في أحيان كثيرة، فبوطاجين يسخر من كل شيء، ويعبث بكل شيء، يعبث بشخوصه الورقية ويعبث بالزمن وبالمكان، ويسخر من الإنسان رغم أنه محور قصصه.

السخرية من منظور بلاغي هي استعارة (مجاز لغوي):

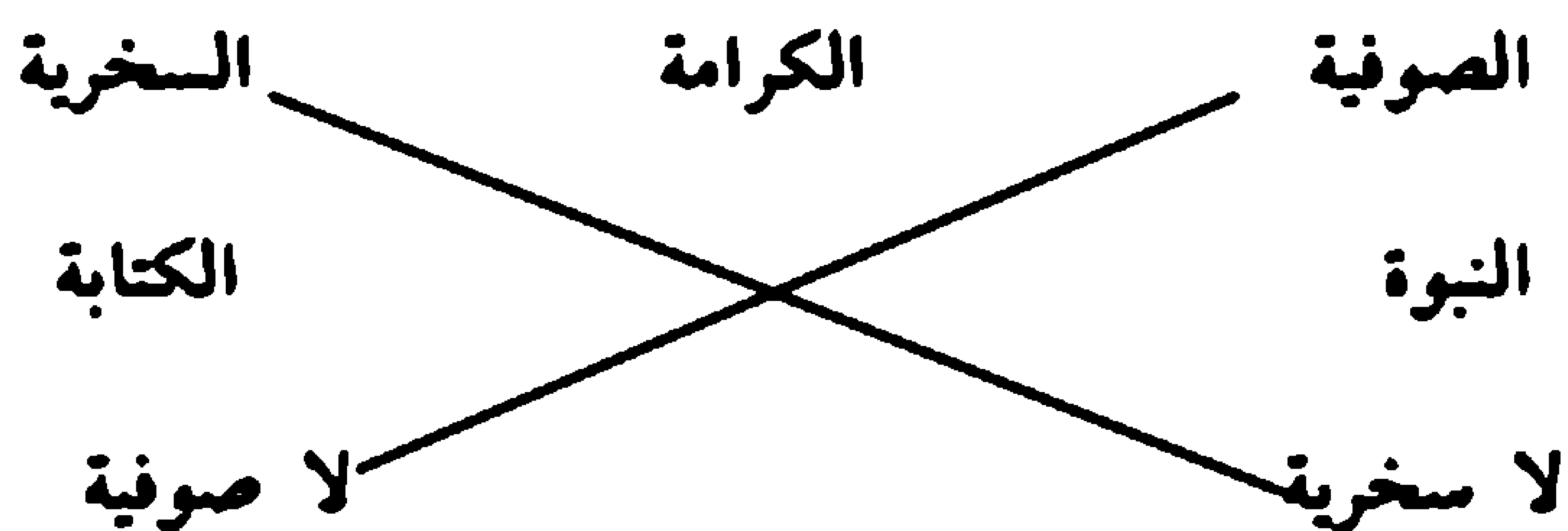
«والسخرية نعني بها أن المتضادين لا يتعلقان بالثابت الطبيعي بكيفية مباشرة ولكن بأعمال مؤدية إلى الإخلال به، مثل أن يُقال: أنجحتك بالترسيب أو أمتعتك بالضرب المبرح، فالترسيب والإنجاح والإمتاع والضرب متضادان، لكن الترسيب قد يكون مدعاة للنجاح كما أن الضرب المبرح قد يؤدي إلى المتعة فالترسيب نجاح ورسوب في آن واحد، والضرب المبرح متعة وإيذاء في الوقت نفسه»[59]. وهذا يدعم فكرة استعارية النص الذي نحلله، ويخدم ما نحن بصدد إثباته، لكنه من جهة أخرى، قد يبدو مهدماً للقراءة التي سبق أن قدمناها، **فكيف تستقيم فكرة أن نصاً واحداً يجمع بين الصوفية مقابل السخرية والعبث؟**. ولمَ الركون إلى السخرية من شيء ندعوه **محور الكتابة القصصية؟**.

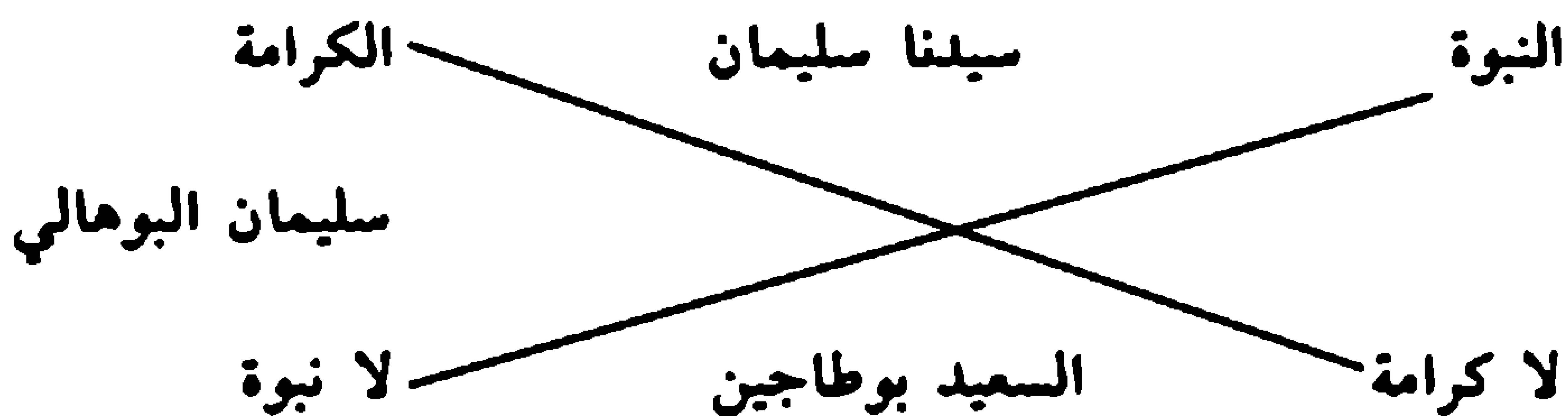
انطلاقاً من التعريف السابق للسخرية، نفهم لماذا يجمع القاص بين ثنائيتين متضادتين، ولا تكاد تلتقيان إلا في نص استعاري يتلاعب باللغة، ويطوعها كيفما شاء. العبث والسخرية بالشخوص القصصية هما من باب جلد الذات، الذي يمارسه القاص على نفسه، ويسقطه على شخوصه، كمحاولة لتطهير النفس البشرية، مما علق بها من آثام منذ فجر البشرية إلى يومنا هذا، فالحكاية نفسها تتكرر في كل

(59) محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 58.

مرة، ويعيد التاريخ نفسه بشخوص مختلفة، لكنها متشابهة حتى التطابق.

وبالإمكان تقريب العلاقة بين الصوفية والسخرية عبر مربع سيميائي، ينظم العلاقة بين الشخصية والشخصيات التي تحيل عليها، وتمثل البنية العميقة للشخصية وللنص القصصي:





الخاتمة

تعد الدراسة المقدمة بحثاً في جماليات النص الأدبي، شعراً ونثراً، من حيث هو توليد وتأويل، بناء وهدم، إنتاج واستهلاك، فالتحليل نظر إلى جميع أطراف العملية التخاطبية الناتجة عن كل نص، ولم يكن ليتأتى لنا هذا الجمع بين هذه الأطراف لو لم نجد كماً هائلاً من التنظيرات المتجهة للنص، التي يحيل بعضها على بعض، ابتداء من نظرية المحاكاة الأرسطية وانتهاء بالبحوث الدلالية المتجهة صوب القارئ الذي أصبح الطرف المعول عليه في عملية إنتاج النصوص، والمساهمة في كتابتها عبر التفاعل مع النص لتأويله ومنحه قراءة ما تتلاءم ومجموع المقاصد.

والنص وفقاً لهذا الطرح لا يكتسب استمرارية مقروئيته ما لم يكن متعدداً، فكلما كان متعدداً كان أكثر أدبية وأكثر حظاً للبقاء طويلاً، تماماً كما يحدث مع النصوص المحورية التي تبقى دوماً منفتحة على القراءات. وهذا الانفتاح لا يتأتى لمثل هذه النصوص من العدم، بل يتأتى من قدرتها على إحياء اللغة وشحنها بدلالات متجددة ومرنة، يمكن أن تتآلف مع الظروف الخارجية التي أنتجت النص كتابة ومقروئية. لهذا

من الضروري أن يتسلح القارئ بمجموعة معارف موسوعية، تتعلق بسجل النص (مجموع الظروف السوسيو ثقافية).

إن الطروحات الحديثة المتجهة إلى القارئ تتقاطع مع التأويل الذي يمنح النص قراءات متعددة تختلف من قارئ لآخر، حسب ظروف عملية القراءة، وتأويل لا يتعلق بالقارئ فقط، بل يتعلق أول ما يتعلق بالكاتب، الذي يطوع عناصر الطبيعة لمقاصده، ونظرته الخاصة، يؤلف منها استعارات هي صور أيقونية لتلك الطبيعة، التي يتجاوز الكاتب محاكاتها إلى اللعب بعناصرها، عن طريق آلية تمنحها له اللغة، التي تبقى الوحيدة القادرة على استيعاب الأنظمة غير اللغوية، وجعلها أنظمة تواصلية جمالية. وبالتالي فالقراءة المقدمة، قراءة تعتمد على عناصر العملية التخاطبية كلها من كاتب وبنية وقارئ، فأي قراءة لا بدَّ وأن تنظر إلى هذه العناصر الثلاثة، التي فرقتها التنظيرات النقدية التي تنظر في النص وتحلله، باعتبارها تنظر في عنصر ما دون النظر إلى العناصر الأخرى، وقد استفدنا من مجموع هذه التنظيرات، قصد تقديم قراءة لنص حديث متميز، لأنه يجمع بين هذه العناصر، إلى جانب اللغة التي تعد مهمة لعملية القراءة، لأنها أول شيء يتعامل معه التحليل في إطار البنية النصية، لأنها تبرز جمالية النص وأدبيته، وسيرورة قراءته، لاعتمادها على الخاصية الاستعارية، التي تبقى خاصية أدبية تميّز النصوص الأدبية من النصوص التواصلية.

وبما أننا قد حللنا نصاً قصصياً من الأدب الجزائري، فإننا نخرج بنتيجة أنه نص متميّز، يحدث قطيعة مع النصوص القصصية والروائية، التي طبعت فترة التسعينيات والتي تميّزت بأنها نصوص تجريبية، تقترب من النصوص الصحفية، ونعتت بأنها نصوص استعجالية، لا لشيء سوى لأنها اعتمدت أساساً على اللغة السطحية المباشرة، فجاءت متشابهة مع النصوص الصحفية، ولغتها تقترب من لغة المؤرخ المتعامل مع الأحداث بطريقة موضوعية، ما يشكك في أدبيتها ويقلل من قيمتها الفنية، والحكم ليس جارياً على جميع النصوص التي كتبت في تلك الفترة، لأننا لم نتطرق إلى تحليلها كلها، وإنما اخترنا منها نصاً متميزاً بالطرح الأدبي للوقائع، التي ميّزت فترة وظرفاً زمنياً خاصاً، وتميزه هو في اشتغاله على لغة اللغة.

وفرة المناهج المنصبة على قراءة النص سمحت لنا بأن نشتغل على أكثر من منهج واحد، نظراً لتداخلها من جهة، ونظراً لما تتطلبه النصوص الأدبية من توسع في منهجية قراءتها، فالنصوص هي ما يفرض المنهج وليس العكس، خصوصاً إذا اعتمد على منهج نظري غربي وطبق على نص عربي، فالمرجعيات المختلفة تفرض علينا تعديلات في هذه المناهج بما يتلاءم مع نصوصنا، وهذا لمسناه في المدونة التي حللناها، فرغم وضوح المنهج السيميائي السردي لغريماس وأهميته في السيميائيات السردية، نظراً للآليات

الإجرائية الفعالة التي يقدمها، فيبدو قابلاً لأن يطبق على أي نص قصصي أو روائي، لكنه مع ذلك وحين يطبق على بعض النصوص، يصبح مجرد إسقاطات تقود إلى قراءات آلية اختزالية للنص، تفتقد النبض الأدبي للنصوص، وتفقد القارئ متعة قراءة واشتهاء النص ـ حسب تعبير بارث ـ لذلك كان ضرورياً إخضاع المنهج للنص، كمحاولة لردم الهوة بين المنهج وبلاغة النص وجمالية التواصل، إيقاناً منا بأن النص لا يقدم منفعة بقدر ما يقدم متعة هي متعة القراءة، والكشف عن بواطن النص انطلاقاً من الظاهر. والكشف تم عن طريق مناهج سيميائية عديدة، فغريماس منحنا آليات قراءة منطقية للنصوص، وتوليد دلالتها الداخلية المحايثة. أما كريستيفا فهي تقدم نموذج قراءة يثير مسألة العلاقة بين النص ومحيطه الثقافي والتاريخي، وبين النص والكاتب، وتبدو هذه العلاقة أكثر وضوحاً عند أ. إيكو من خلال مفهوم الموسوعة. كما أن العودة إلى تنظيرات ش.س. بورس سمحت بوضع إطار قراءة تنطلق من النسق الداخلي للنص، لتخرج إلى أنساق كثيرة يحيل عليها النسق الداخلي للنص.

وخلاصة القول إن النسق السيميائي للخطاب الاستعاري بطبيعته نسق مفتوح على القراءة والتأويل وبناء الدلالة، وهي تتعلق بالكاتب والقارئ معاً. ودليل انفتاح النسق هو أنه يفتح النص على عدة قراءات، وعدة احتمالات لبناء مجموعة قراءات، قد تبدو متناقضة، كما في ثنائية السخرية والصوفية

التي رصدناها في النص. والخطاب الاستعاري يخترق جميع الأنساق العلامية، ابتداء من النسق اللغوي الذي يحمله، باختراق المعجم اللغوي، ليخرج إلى أنساق غير لغوية، كالنسق السيمياثقافي (الموسوعة، سجل النص، التناص..) الذي يفترض أن يكون القارئ ملماً بها، لأنها مهمة لفهم استعارية الخطاب. والحقيقة أن النسق السيميائي المتبع يمنحنا عدة آليات لقراءة النص، خصوصاً في شقها السيمياتداولي، حيث ينظر إلى الاستعارة كخطاب منتج للدلالة انطلاقاً من المعنى، وفق سيرورة إنتاج لامتناهية، تقابلها قراءات لا متناهية، باعتبار طبيعة الخطاب المنتج للدلالة، ما يحتم علينا إعمال الآلية التأويلية في عملية القراءة، تبعاً للآلية التوليدية للنص.

قائمة المصادر العربية

1 ـ القرآن الكريم.

2 ـ إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، الطبعة الأولى 2003، الأردن.

3 ـ أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، الجزء الأول، تح: عبد السلام هارون، القاهرة 1969.

4 ـ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، الطبعة الرابعة، 1993، عالم الكتب، القاهرة.

5 ـ أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للنشر، والمركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2005.

6 ـ أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، المنطق السيمياني وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي والدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى.

7 ـ أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر، الجزء الثاني، طبعة 2001ـ2002.

8 ـ الأخضر جمعي، قراءة في التنظير الأدبي والتفكير الأسلوبي عند العرب، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002.

9 ـ الآلوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني، الجزء الأول، الطبعة الرابعة، دار إحياء التراث العربي، بيروت 1985.

10 ـ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، الطبعة الأولى، 2001، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

11 ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، الطبعة الأولى، 2003.

12 ـ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، 2000.

13 ـ السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعاً، مجموعة قصصية، نشر رابطة كتاب الاختلاف، 2001.

14 ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الطبعة الثالثة، 1997، نشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

15 ـ سلمان كاصد، عالم النص، دار الكندي للنشر، الأردن، 2003.

16 ـ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الطبعة الأولى، 1996، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان.

17 ـ طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى.

18 ـ طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة: كتاب المفهوم والتأثيل، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي.

19 ـ عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثانية، بيروت، 1979.

20 ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، السلسلة الأدبية للأنيس، موفم للطبع والنشر، الجزائر، 1991.

21 ـ محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، 1991.

22 ـ محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 1990، الدار البيضاء.

23 ـ محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبوقال للنشر، الطبعة الأولى، 1990، الدار البيضاء.

24 ـ نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز عند المعتزلة، الطبعة الخامسة، 2003، المركز الثقافي العربي، المغرب،

25 ـ نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، الطبعة الخامسة، 2003، المركز الثقافي العربي.

26 ـ نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، الطبعة الخامسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.

27 ـ يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الطبعة العربية الأولى، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997.

ـ المقالات

28 ـ عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 17، مارس، 1999، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.

29 ـ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان 13ـ14، ربيع 1991.

30 ـ جيرار جونيت، البلاغة المقيدة، تر: الصديق بوعلام، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السابع، مركز الإنماء القومي، صيف 1989.

31 ـ محمد العمري، القارئ وإنتاج المعنى في الشعر القديم، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 17، مارس 1999، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.

32 ـ عبد الله محمد الغذامي، رحلة المعنى: من بطن الشاعر إلى بطن القارئ، فكر ونقد، العدد 17، مارس 1999، دار النشر المغربية.

المراجع المترجمة

1 ـ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر وتح: محمد بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

2 ـ أمبرطو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب، 2000.

3 ـ آن إينو، تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، نشر مشترك بين دار الآفاق ومخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، . 2004.

4 ـ ج.ك. كوكي، مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، نشر دار الغرب، 2003.

5 ـ جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ترجمة وتقديم:

محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، لبنان، ماي 2005.

6 ـ جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء.

7 ـ جيرار دولودال وجوويل ريطوري، السيميائيات أو نظريات العلامات: مدخل إلى سيميوطيقة ش.س. بورس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بوعلي، الطبعة الأولى، 2000، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

8 ـ رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبوقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 1988.

9 ـ فانسون جوف، رولان بارث والأدب، تر: محمد سويتري، الطبعة الأولى، إفريقيا الشرق، 1994.

10 ـ فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللغوي، مدخل إلى علم الأدب، تر: أبو العيد دودو، دار الحكمة، فيفري 2000.

11 ـ فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، 1990.

12 ـ مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، 1986.

المراجع باللغة الأجنبية

1 - A.S. Greimas, *Maupassant: la sémiotique du text: Exercices pratique,* éditions du seuil, Paris, 1976.

2 - Julia Kristiva, *Sémiotiké, recherche pour une Sémanalyse,* collection «Tel Quel», Editions du seuil, V1, 1969.

3 - Umberto Eco, *la structure absente,introduction à la recherche sémiotique,* traduit de l'italien par uccio esposittotourigiani, mercure de France 1972, P.167.

4 - Roland Barth, *S/Z,* Editions du seuil, Paris, 1970.

5 - Umberto Eco, *Sémiotique et phélosophie du langage,* traduit de l'italien par meyriem bouzacher, presses universitaires de frances, (2) édit 1993.

المواقع الإلكترونية

1 - Brigitte nerlish, la la métaphore, article publie in site web/ WWW.métaphore.com

2 - Pierre Edouard Bour, Sémiotique, Phénoménologie et jeux de langage/doc publie in site web: www.univ-nancy.fr

3 - Patrice guinard, Analyse critique de la sémiotique de Peirce et justification ontologique du concept d'impersonnel, version (2). 3: 04.2001-http://cura.free.fr/03peirce.html.

4 - Jacques Fontanille, Affichage: de la sémoitique des objet à la sémiotique des situations, www.associatiazionesemiotica.it/ec/pdt/fontanille-30-11-04.pdf

5 - Frei sylvain, image, diagramme et métaphore a propos de l'icône chez C.S.Peirce, résumé du texte de Philippe Verhaugen, recherche en communication n° 1 1994, www.comu.ucl.ac.be/recherche/res/edition/rec.1.htm

6 - Luis Panier, analyse sémiotique d'un texte: fiche technique, 2003 http://www.lesla.univlyon2.fr/ing/pdf/doc/226.pdf

7 - Henriette Gesund hajt. les grands courants de linguistique, www.linguistes.com

8 ـ عبد الجليل منقور، علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي، موقع اتحاد الكتاب العرب: http://www.awu-dam.org.

9 ـ مجلة علامات، موقع سعيد بنكراد: http//
.www.saidbenkrad.free.fr

ـ أمبرتو إيكو، قضايا الدليل الفلسفية، ترجمة: حسن الطالب، العدد 16؟

ـ خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، العدد: 10، 1998 مارس 2006.

ـ محمد عبيد الله، جماليات القصة القصيرة في الأردن، مجلة علامات، العدد: 20.

ـ رولان بارث، النص المتعدد، ترجمة سعيد بنكراد، العدد 13، 2000.

10 ـ مجلة فكر ونقد، موقع محمد عابد الجابري: http//
.www.fikrwanakd.aldjabiriabad.net

ـ أمبرتو إيكو، تأويل الاستعارة، ترجمة لحسن بوتلكاي.

ملحق

قصة «وللضفادع حكمة»

إذا أردتم فلا تصدقوا شيئاً مما قلته.
رغبت فقط أن أعلمكم بعض الأمور فقط.
لأني أستاذ في الحياة
وتلميذ كسول في الموت
وإن كان ما قلته لا ينفعكم
فأنا لم أقل شيئاً وإنما كل شيء
ـ بابلو نيرودا ـ

قررر... قررر.... قررر

حفل أفريقي ينير ليل قريتنا الوديعة. صمت رائع تجلله أصوات غريبة ثم الصبا والجدة الممتعة التي ولدت مع الناي وآي الكرز والريحان.

ـ هل سمعت؟

سلسلة تتماوج الأصوات عبر فضاءات فارغة إلا من وفاة الأكواخ المبثوثة في كل مكان.

ـ هل فهمت؟

لا شيء يميد، الظلام اللامتناهي والنجوم المحتفلة بعيد النيروز المبارك الذي أحب جدتي.

ـ حرام يا ابني أن تحسب النجوم ستسقط في عينيك، قالت.

ـ قررر... قررر... قررر..

الحفل الأفريقي يتقدم نحو منصة التتويج عازفاً طقوس العار والبهجة. أجيال من العفاريت تتناوب المقدمة حاملة الرايات والطبول البدائية قاصدة الأرخبيلات المسحورة التي لم تطأها قدم.

ـ أبناء سليمان البوهالي يقرأون. أجابت الجدة على تساؤلاتي بحجرها التصقت خوفا منهم. وفي الحين ألفت كذبة بيضاء. أخبرتها بأنهم سرقوا دالية جارنا وباعوا العنب في السوق بعد غد. كما كسروا قرميدنا غدا. بالحجارة والريح قذفوه، وأنا أكرههم، وعندما أكبر وأشتري لحية مثل جدي سأذبحهم بمنشار. أنا أفضل منهم جميعاً.

ـ إيه.

ككتاب مليء بالأسرار تنهدت متأملة أشياء غامضة تعبر فلك البال، مشاهد لا حصر لها تعانق ضفاف العمر، وبالمقابل تقف سنواتي الست مبهورة تحاول أن تتسلق ذاكرتها التي بعمر الدشرة، وبعمر الألم أيضاً.

ـ يحكى يا ولدي أن سليمان البوهالي كان عالماً، واحداً من أولياء الله الصالحين.

ركزت بصرها في الأفق كأنها متعبدة تغزل القصص من النسغ والدم والحياة، تتآكل لتعطي تفسيراً للمواء والخرير وصمت البهيم وعلى شفتيها تشع كلمات رقراقة غاصة بالجلال.

ـ المسكين لا أحد يذكره، مر كغيمة الصيف ما كان حياً وما كان ميتاً. بين بين، إيه يا ويحك يا الغافل كل واحد معه قبره.

وتنهدت. من عادتها بتر الحكاية لتجعل من الحبة حبات لف فتمتمات فجملة فصمت. تموجات توحي بتجربة حرثت صدرها التراثي وطاقة من الصبر تعبق في عالمها النائي.

ـ قررر. . . قررر. . . قررر. .

أبناء سليمان البوهالي يقرأون. ماذا يقرأون؟ أوركسترا خرافية وجوقة تعيد لازمة واحدة بنفس الإيقاع، تدريبات مملة شبيهة بعمر من التبن، ثم غموض يتربص بليالي القرية الناسكة. لا كائن يميد، صمت كوخ منسي منذ القدم وحكاية عجوز تؤانس الوقت بانتظار الغد ولا شيء.

وفي الضيعة الصغيرة حفرت بئر عميقة آهلة بالأرواح ومع الزمن ازدادت المياه وفاضت البئر فجأة أبناء هذا السليمان البوهالي الذين لا ينامون ولا يعرفون الأخلاق أبداً، يظلون

أمام كراسيهم يقرأون أوراقاً غامضة، كأنهم في امتحان شاق مع المغضوب عليهم وقد ضلوا الصراط المستقيم.

ـ ومن هم أبناء سليمان البوهالي يا نانا؟ سألتها بمزيج من الحب والحسد.

ـ الضفادع يا ولدي، أجابت ببرودة. يرددون ما خلفه أبوهم، الكنز الذي أهمله الناس وراحوا يجرون وراء المال ناسين الله والصواب.

ـ الضفادع، هجست النفس الوضيعة كم أنا حسود وأحمق تذكرت مدرستنا ومعلمنا القدري الذي ظل يردد: العصا لمن عصى، ملوحاً نحونا مكشراً واعداً. هو الذي لا يعرف سوى الحكايا المرعبة، الثأر الرابض بالحركة ثم الدم.

كانت الحياة في القسم حرباً، الرحم ضد الرحم، الأخ عدو الأخ، العالم ضد نفسه ولا مكان للإنسان.

عكس المعلم، كانت الدنيا في الكوخ أقل عتمة من أروقة الوئام، كانت الجدة تنظر إليها ناسجة المودة، مذكرة الغفل بتقصيرهم في حق اليتامى والصالحين.

ـ انظر إلى ما وراء الجبل ماذا تنظر؟

هززت رأسي وصوبت البصر نحو الجهة المقصودة.

ـ النجوم رددت ببراءة.

ـ هذا يسمى الظاهر، علقت ووراءه حقيقة سليمان البوهالي، يحكى أنه جاء في عام الطاعون كان يحمل زوادة من الأوراق والصمغ ويقصد الكهف المسحور.

الكهف المسحور مرة أخرى تصالبت لحظاتي، هاج المكان وماج تحت جسدي المهدد بالتلف. الجدة تجرحني بعفوية مخلفة وقع الدهشة في العظام والحلق. كهف مسحور أمته جنيات غزون الجبال والأحراش قديماً، بأظافرهن خدشن الزان والسنديان، كن نساء ملعونات من بقايا ذرية سدوم، مع الريح قدمن لمسخ المؤمنين، مجنونات كن يخرجن في أعراس وثنية يرقصن ويوزعن الشر. زغاريد متواصلة تعبر كل فج ثم.. في الفضاء يسرحن حاملات الرحمة والغفران.

... في الكهف المسحور كان يكتب ويكتب، كان يرسم محن الناس وعيوبهم. إيه من يتذكر؟ قل لي؟

بين حسرة وأخرى تآلفت الأنغام، فهمت من إشارتها والهمهمات أن سليمان البوهالي مات صغيراً مثل النورانيين. عاش في القرية وحيداً، وفي كل المساءات يخرج من عزلته يحدث الناس عن سر المرض والفقر ثم يؤوب إلى مغارته كاسف الروح شاحبها، يكتب يموسق ثم ينام، وأكثر من ذلك فقد كان أحسن مني.

ورأس جدك عيسى يا ولدي، كان كالعسل، مرة خرج من الكهف وراح يردد: يا ناس يا وجوه الطاعون والذّل تصنعون السّل وتشتكون وتقتلون أنبياءكم ألا تستحون؟ على الرّماد أقدامكم، وأنتم المرض في أرواحكم، في عقولكم

اليابسة كالحجر، ظلم يخلّفه ظلم افطنوا فتّشوا تاريخكم. تقتلني رائحتكم.

من منديلها أخرجت قطعة سكر، وضعتها في فمي التائه وراحت تغرد: الله يرحمك يا ذاك الفم الغالي. الحق الحق الناس كرهوه.

لحظة صمت دقيقة.. دقيقتان. أربع، أبناء سليمان البوهالي يهجمون، بالعصي والدفوف يمارسون رقصة الجن، آلات الطبول تقرع في شكل يمتد حتى أقاصي الوهاد صانعاً المعجزة، التمرد على الكائنات التي فقدت الحب وهوت إلى القاع، إلى الجزء الخابي وراء القشرة لتداهن الضمير الخائن، الفشل الأعظم يقمط جوهر الأنا والظاهر يكابر.

إلى كون بديع سافرت الجدة تستقرئ شروخ الذاكرة بحثاً عن تفاصيل ولت إلى طبقة النسيان، أسوار الأعوام الكثيرة هزمت اللحظة، في الرأس حط الشيب، اللعنة الملتصقة بيوم رؤية الضوء، ومع النور اختلطت أضغاث أحلام زعزعت اليقظة المسبيّة منذ دائماً، ورغم عمري الذي في طور سنبلة فقد كنت أدرك عذاب الجدة، الانهزام القابع خلف عينيها الفقيرتين علّمني التأمل.

ـ قلت لك وزادوا مشوا ومشوا ومشوا وقال له واحد يا بابا تعبت.

ـ من يا نانا؟ قاطعتها.

ـ الشيخ العكرك الذي أكل الدشرة وبات يتوعد، رقد؟

ـ كنت مع هذا السليمان البوهالي ذكّرتها.

ـ أوه، يخزيك يا الشيطان، الشيب عار، قلت لك ومرة جمع الناس قدام ساحة القرية وقال لهم: الإنسان ضيف في الدنيا والضيف عزيز، انظروا لحالتكم غنم والذئب الراعي، الجوع والشقاء وقلّة ما في اليد، أنا وأنتم قبور عامرة بالهم، الذي إذا ساد يموت الدم، يهد الروح الزينة ويسد الفم، لا الشاكي لا الباكي لا نبي يسلم، أصبحنا جنازات حية والحمار يعلّم.

وتنهدت معلقة: هذا كلام رجل فحل عنده معاني تحرك الجبل. أواه الرجال راحوا وبقي الخز. تفوه عليكم.

ـ على وجهك. فاجأها الجد العائد من الضيعة.

وإذ حمل سجادته والمسبحة سمعت جدتي تطلب من الله أن يمسخه دجاجة مسلوقة.

وانتظرت بشغف مرّ لحظة التحول، غير أنه ازداد صلابة وأصبح عشرة شيوخ، عندها شبعت ومسحت فمي ويداي ثم تمنيت أن يمسخ أرنباً بالزيتون على الأقل، وقبل أن يحين الوقت، اكتفيت بأكل حكاية الجدة.

ـ هه الشتلة الفاسدة. أكدت، حاشا جدك، كان يحب سليمان البوهالي، وكان يقول: نهار يموت تحزن عليه السماء والطيور.

كانت أجراس الكرز تتلألأ في شفتيها، ونواقيس السحر الرباني تكنس الجفاء الراسي بالطعم.. دو، ري، مي وتتحرر

معزوفات الخلق، الخير الموؤود في متاريس النفوس الدنيئة، النفوس المظلمة الذاهبة إلى الطمي كي تتناسل مطمئنة، مهملة خيل المحبة الذي ينور عجزها.

وبعيداً.. بعيداً.. خلف المكان واللحظة تغفو جزر الحنين، عناقيد الترنيمات تكفن روح سليمان البوهالي المسكين، على قبره تعرش الحمائم دائماً، الفراشات تتلو الحكمة الخالدة والطيور القطنية تتسابق لاحتضان أقواله الصاعدة مع الضوء إلى ملكوت الرحمة، الهناء الكلي يربت على الروح الحيرى والشعر يغني للذي خلقه من بؤسه نغمة خالدة، به يستيقظ وله يطلب الغفران، البركات المثلى ثم النعيم. إلاّ النعيم فسبحان من فجّ الأرض فجّين ومن الطين صنع زوجين والكعبة والحرمين والحكماء والميتين والأحياء المقتولين مثل السعيد بوطاجين.. آمين..

- قررر... قررر... قررر..

بتؤدة كانت الجدة تفتش عن الحبكة المناسبة التي طالما اعتقدت أنّها مدسوسة في صرة ما، وكنت أتعفرت داخلي، وبشغف عجيب انتظرت تفاصيل أخرى عن السيد الفذ الذي ترك وراءه آلاف النجباء ينحتون تعبه.

كان القلق يثبت في حنجرتي والزمان الفلسفي يتثاءب مثل حلزون محلّي عقد صفقة مع الكسل.

- وهل مات وحزنت عليه السماء والطيور يا نانا؟ أم مسخ أرنباً بالزيتون؟

ـ جعت؟ أجابتني بسخرية.

في حلقي حبست «جعت» وتظاهرت بالمزاح صانعاً قهقهة ماهر قلّما يخترعها طفل في سني، وإذ تماديت في الدهاء قاطعتني:

راحت أيام وجاءت أيام وهو يشرح للغافلين..

ـ قررر... قررر.... قررر. قالت الأمعاء.

أبناء سليمان البوهالي وأمعائي يتآخون، يقرؤون فاتحة الكتاب وما في التلافيف، تضامن فجائي جمع القومين والجدة تروي دون كلل.

ـ وجاء الربيع. النوار والأحزان، الشر يمشي في الطريق، كان الشر يلبس سروالاً وعمامة برتقالية وزاد المرض، الناس قالوا مكتوب الله وصاموا سبعة أيام، وفي اليوم الثامن ذبحوا بقرة هدية للولي جدك صندوح، حتى جاء سليمان البوهالي، فتح الزوادة وراح يقرأ:

ليل وراء ليل والمنكر فين. النوار يرقص والأرض حزينة. أصبح حوتنا يعطش في البحر. والعام يسجد للشهر. الديك يبات ساهراً ويرقد في الفجر يا ابن آدم يا سيدي الغربال. قل كلمتك الخائفة، يخاف المحال.

وإذا استرسلت الجدة في القراءة ناسية حدود المادة، سرحت ببصري بعيداً، إلاّ الظلام، الحكمة الكبرى التي صاغها الخالق بدقة، نقطة الحركة فالفعل ثم الجريمة، وكنت

أتخيل الضيعة عالماً هادئاً في الظاهر، وفي باطنه تجتمع كل شياطين الدنيا لتدبر الآثام والفضائح، غير أنّ ما هالني هم هؤلاء الأبناء. أدهشتني طاقتهم على حفظ الشعر وترديده دون كلام.

أيفعلون ذلك لإيقاظ الذين سقطوا من التقويم؟

ما كنت أقدر على حلّ الطلسم، ربما أدركت الجدة عدة حقائق أخفتها حفاظاً على نسغي التلميذ، أنا الخارج إلى الحياة من ثقب إبرة.

بعد إغفاءة رجعت من رحلتي، رأيت عينيها مبللتين، كانت تبكي إذن. في البدء صدمت، لأول مرة أبصرت سنواتي الست دموعها، ولما عرفت السبب انتحبت بمرارة.

قبل أن ينهي قراءة القصيدة أغمي عليه: المرض والوجد والجوع ثم القرية الآثمة، ليلة الطاعة والقناعات البليدة، وإذ استيقظ بعد لأي وجد الدم في كل مكان، خدوش وجراح وألم في القلب. مات الكافر. كذلك اعتقدوا مبتعدين عن الساحة العمومية الكبرى تاركينه للنزف.

مذ أكلت التفاحة الملعونة والحماقة نفسها تتبوأ، عصي بعدد الكريات تترصد الحكمة الخاضعة لمبدأ الأقوى. الفساد يلقح الفساد والروح تنقرض، وبين المطرقة والجهل استقر الحق.

ـ خذ... زد له.. اقتل الكافر تتطهر. الشيوخ

الأشاوس ومشتقاتهم، بقايا داحس والغبراء في الفتح الأعظم، الثأر الأسطوري يتفتح تصفيقات وعويلات وأمير القرية يردد مع الأنصار آيات لا يعرفها: «خذوه فغلّوه ثم الجحيم صلوه». . الحفل البهيج يستسلم لخبايا الجوهر وفي الجهات الأخرى ترتفع أصوات الموت المتجدد.

قالت الجدة بأنّ سليمان البوهالي لملم متاعه وشدّ الرحال مساء، وإذ أدرك مستنقعاً قرفص، أخرج رزمة الأوراق وبدأ يوزع الأشعار، واحدة واحدة راحت الأوراق تطفو على وجه الماء وهو يخطب في الضفادع مبتهجاً: خذوا الحقيقة أيها السكان الأفاضل. اقرؤوا. ثم يلقي بورقة ثانية فعاشرة. تعلموا النظر إلى الذات، إلى ما وراء الحرف والقش، النور يخدع الفراشة لأنه يدخل في شبكة الظاهر.

ولما بقيت له ورقة واحدة، مررها من اليد اليمنى إلى اليسرى، نفشها وهم بإلقائها في المستنقع غير أنّه سواها من جديد، تأملها بحنو وراح ينشد: أنا باللحم لأفواهكم، وأنتم بالنار لعيني، على الباطل قام صوابكم وأنا الحياء يغويني، رماد وليل وراءكم وقدامكم الأرض تعاني، مشيت لبلد الكفر ورأيت السماء العالية تعز نجومها، ساقية تغني عز وبيت، والبلاد الغالية تذل همومها، طالت الغربة وإلى وطني جئت، لقيت الخلائق تصلي لذنوبها، استغفرت العزيز وبالحكمة ناديت، هذي البلاد من حق الكريم يخونها.

وإذا انتهى من القراءة رمى القصيدة في الماء، ضرب أخماسه في أسداسه، بكى كالطفل وغاب.

ثم يا نانا؟

في الصباح وجدوه مذبوحاً وفي فمه حجر، من يومها وأبناؤه الضفادع يقرؤون أشعاره قائلين: قررر... قررر... قررر..



وكبرت يا نانا، هجرتني فراشات الطفولة وانهدت الروح، وحتى أصل إلي استغرقت عمراً منكس الرايات، قضمت أسناني هلعاً وفي النفس المغلوبة تربع اليأس، وكتبت فاصلة خلف فاصلة خلف علامة، التمزق قصد التعبير وفي القلب ترنو قبائل الحنين إلى المحال، وكتبت أيضاً، ملأت في العينين صراخاً، حتى الكراريس أضحت تئن، ثم كتبت على كل شيء وعن كل شيء، عن النملة والمخلوقات الفاسدة وأحبتني العناكب. بشغف كبير سمعت إلي، تؤثث غرفتي المدهشة وتصيخ السمع إلى سمفونياتي الأدبية الحزينة وتصفق، وكتبت، نشرت على صفحات البال وفي جرائد النفس. نقشت أشعاراً لا تعد، وحدي كتبت ووحدي رأيت، ولما استبد بي القرف بحثت عن البئر وقفزت في الماء، لكنّ

البئر جفت للتو وفر أبناء سليمان البوهالي صائحين: إنّه من هذا القرن. لست من هذا العفن، والآن لا أدري ماذا أفعل وقد عفت المدن وعافتني الضفادع. أأعوي أم أنبح أم أنقّ أم كيف حالكم؟ النجدة يا جدتي الراحلة.

بلاد الهمّ والغمّ والدّم،
بتاريخ ألف وتسعمئة إلى آخره.

المحتويات

الإهداء 7
مقدمة 9
الفصل الأول: الخطاب الاستعاري
بين البلاغة والسيمياء 25
1 ـ البلاغة وتحليل الخطاب 25
2 ـ بين المحايثة والتأويل 38
3 ـ خاتمة وآفاق 82
الفصل الثاني: ي وظيفة الخطاب الاستعاري 87
1 ـ التصوير في التراث النقدي والبلاغي
عند العرب 87
خاتمة المبحث 109
2 ـ الخطاب الاستعاري الأيقوني 110
3 ـ الصورة الشعرية 145
الفصل الثالث: استعارية النص القصصي القصير 175
1 ـ إشكاليات وفرضيات التحليل 175
2 ـ سيمياء العناوين الاستعارية 181

3 ـ المقاصد والقراءة التأويلية 185
4 ـ سيمياء الشخصيات الاستعارية 216
5 ـ كم من القراءات؟ 242
الخاتمة 247
قائمة المصادر العربية 253
ـ المقالات 256
المراجع المترجمة 257
المراجع باللغة الأجنبية 259
المواقع الإلكترونية 259
ملحق: قصة «وللضفادع حكمة» 263

افتراض انفتاح النسق، يعني انفتاح النص على عدة قراءات وتأويلات، قد يصعب الإلمام بها، أو الحد من انبعاثها. وهو افتراض نعتقد أنه مؤسس انطلاقا من أن التأويل لا يتعلق فقط بالقارئ، وإنما يتعلق أولا بالكاتب (المخاطب)، لا لشيء سوى لأنه يقوم أولا بعملية تأويل لأشياء الواقع المشار إليه من خلال اللغة، وتتم العملية التأويلية خاصة عندما يتجاوز المخاطب رصد المعاني المألوفة، والمعطاة قبل عملية الكتابة إلى الدلالة التي تبنى انطلاقا من رصد علاقات مختلفة بين أشياء واقعية (مرجعية)، قد لا تبدو واضحة للإنسان العادي، فيبدو له الواقع واللغة التي تمثله عبارة عن رموز سريالية، تتجاوزه فيتجاوزها، لكنها مزية متأتية للكاتب الذي يطوع نظام اللغة ومعها أشياء الواقع، فيربط فيما بينها لينسج من خلالها قطعة صغيرة من هذا العالم تسمى نصا، وهي قطعة لا يمكن في أي حال من الأحوال النظر إليها منفصلة عن عالمها. والنص تمثيل لتفاعل ذات الكاتب مع أشياء العالم، يبدو وفقا لهذا المنظور منفتحا على قراءات متعددة، نظرا لانفتاحه الممتد على مساحات وأشياء كثيرة، وفق نسق محكم.

حسين خالفي، كاتب جزائري.

- **متحصل على شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي تخصص سيميائيات وتحليل الخطاب من جامعة مولود معمري بتيزي وزو.**
- **يشتغل حاليا أستاذا مساعدا للغة والأدب العربي.**
- **له بعض الدراسات في مجال البحث الأدبي منشورة في مجلة الخطاب التي تصدر عن مخبر تحليل الخطاب.**

ISBN 978-9953-71-707-4

